3 1761 09545286 8

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/examendecrticos00icaz

EXAMEN DE CRÍTICOS

LS
I153ex

EXAMEN DE CRÍTICOS

POR

FRANCISCO A. DE ICAZA

195398
14:4:25

MADRID, 1894

ES PROPIEDAD.

Est. tip. «Sucesores de Rivadeneyra».—Paseo de San Vicente, 20

SUMARIO

Págs.

I.—*La crítica en la literatura contemporánea.*—El público de ayer y el público de hoy.—Relaciones entre el público y la crítica. 9
II.—Tendencia general.—El dogmatismo crítico y la impresión subjetiva: Renan, Taine, Bourget, France, Lemaître, etc. 15
III.—El sufragio popular en materias artísticas. 21
IV.—Compenetración de la idea y la forma. 24
V.—Los artistas críticos y los críticos artistas. 27
VI.—El arte docente.—Ideas de Tolstoy, Ibsen, Zola y Dumas, hijo.—La belleza, la religión y la moral. . . . 33
VII.—El arte y la vida.—Ley de acciones y reacciones: el romanticismo y el naturalismo en los clásicos y en los modernos.—La crítica y el contagio moral, Auger y Brunetière. 40
VIII.—Los críticos *decadentes*, Verlaine, etc.—*El decadentismo.*—La crítica científica: Hennequin.—Genealogía de la crítica francesa. 45

Págs.

IX.—Evolución crítica en Italia: Celesia, d'Ancona, etc.; Capuana, Rondani, etc. 50
X.—La nueva crítica en Inglaterra: Arnold y Masson. 51
XI.—La ciencia de la crítica en Alemania.—Críticos alemanes. 54
XII.—La crítica y la literatura en América. Sus relaciones con el público y la crítica en Inglaterra, Portugal y España. 59
XIII.—La crítica española en la actualidad: Valera, Balart, *Clarín*, *Fray Candil*, Picón, Sra. Pardo Bazán, Menéndez y Pelayo, etc. 77
XIV.—Conclusión. 95
APÉNDICE.
Notas. 103
Textos comparados que comprueban algunas apreciaciones hechas en el capítulo XIII. 109
Registro de obras y autores citados. 129

LA CRITICA
EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

ESTUDIO
LEÍDO POR EL AUTOR,
COMO PRIMER SECRETARIO DE LA
SECCIÓN DE LITERATURA DEL
ATENEO DE MADRID,
EN LA SESIÓN
INAUGURAL
DEL CURSO
DE
1893

—

SEÑORES:

I.

Vosotros me conocéis y yo os conozco. Huelga, al comenzar este discurso, encarecer vuestra bondad y aquilatar mis escasos merecimientos.

La honra que me habéis dispensado es abrumadora: me habéis elegido para ocupar en esta docta casa un puesto que tiene escritos en su historia los nombres gloriosos de Hartzenbusch, Bretón de los Herreros y Campoamor.

¡Cómo corresponder á una distinción tan alta y halagadora! Sólo por el justo temor de no lograrlo, podréis explicar mi tardanza en cumplir obligaciones aceptadas voluntariamente.

Yo deseaba, en la medida de mis fuerzas, ha-

blar, señores, como estimo que debiera hablarse del tema que habéis escogido para nuestras discusiones en el presente año. Miré de nuevo y de cerca la magnitud del asunto, palpé las dificultades que existen para exponer y encerrar en un trabajo de esta índole el concepto general de *La Crítica en la literatura contemporánea;* y os confieso que hubiera cejado en mi empeño á no obligarme el recuerdo de vuestra benevolencia, porque esa Crítica es campo abierto á todo linaje de especulaciones intelectuales.

Lo mismo aquel género, severo y profundo, que está más vecino de la ciencia que ningún otro género literario, por las estrechas relaciones que con las ciencias históricas y filológicas tiene, que aquella facultad movible, sagaz é investigadora que recoge y refleja la impresión artística del día: lo mismo la crítica que desentierra lo pasado que la que examina lo presente, han adquirido en nuestra época su mayor extensión é importancia. Al desarrollo de una contribuye el creciente adelanto de las ciencias en que se funda; al esplendor de la otra, el amplio criterio que la inspira: y es que la verdadera crítica, cualquiera que sea la forma que revista,

conviene admirablemente á la humanidad de hoy, tan sabia y culta como curiosa y refinada.

La crítica que en la historia de las letras esclarece y reanima lo pasado, busca y desentierra los fragmentos por los cuales reconstruye y clasifica las obras de otras edades, la que cuenta entre sus maestros é iniciadores á aquellos hombres del siglo XVI, suma y compendio del humanismo de entonces, que se llamaron Casaubon, Lipsio y Escalígero, tiene al presente su centro intelectual en Alemania.

El otro género de crítica, el genuinamente literario, del que por este concepto hablaré primero y con más extensión, tiene hoy en Francia su principal asiento, si bien no es allí sólo donde cuenta con insignes representantes.

⁂

Quizá en esta manifestación de las letras es donde puede estudiarse mejor que en ninguna otra el influjo recíproco del escritor y del público, clave de muchos fenómenos literarios.

No cabe duda en que el público que lee hoy, no está formado del mismo modo que el que leía en otros tiempos (1).

A poco que se examine, hay que convencerse de que en los últimos siglos leía tan sólo el clero en sus largos ocios, y la nobleza y la milicia, cuando el amor, la guerra ó el galanteo les dejaban vagar para ello.

Hoy todos leemos, por fortuna, y todos escribimos, por desgracia; por donde que en las letras estén representados el vulgo, la burguesía y la aristocracia intelectual.

Se me dirá que en todo tiempo hubo escritores buenos, escritores mediocres y escritores malos. Pero no es ese mi pensamiento. Obsérvese que los autores de antaño tenían dentro de su escuela análogas tendencias, como que escribían para un sólo público; hoy cada cual escribe para sus lectores.

Me explicaré con un ejemplo tomado de la literatura francesa para que no se ofenda nadie. Plebe literaria: Montepin.—Burguesía: Ohnet.—Aristocracia: Flaubert. Creo que me habréis comprendido, y paso adelante.

Dentro de estas tres clases literarias, que al fin y al cabo el crítico es ó debe ser literato, existen tres clases de crítica.

Al género inferior, á esa literatura folletinesca

y de obras teatrales, chabacanas y efectistas, corresponde la crítica anónima que reparte *bombos* y *palos de ciego*.

En la segunda clase de escritores, esos que *trabajan* para el público burgués, que siente á medias y á medias piensa, entra la crítica de frases hechas y consagradas por el uso, de moral casera y de enseñanzas pesadas; que se cree infalible, que pide á la obra artística tendencia docente y que imagina que en el teatro y en la novela deben resolverse problemas sociales. ¡Como si un desenlace pudiera ser una solución!

Esta crítica, ya afectando una seriedad campanuda, se sube á la tribuna para decir con frase hueca vulgaridades de todos conocidas; ya fingiendo un espíritu burlón y desdeñoso, ejerce lo que alguien llamó la pedantería de la frivolidad, y que consiste, á mi juicio, en creer que para hablar de todo es necesario no saber de nada. Sus sermones y sus disciplinas son indispensables para los públicos cultivados á medias. Los necesitan y las aplauden. Ella les da los juicios hechos, esperan sus determinaciones para saber á qué atenerse respecto á tal ó cual autor, y así pueden juzgarlo sin haberlo leído, evitándose el

trabajo de pensar, árduo para ellos, é inefable delicia para otros espíritus.

Correspondiendo al público de refinados por educación intelectual y por aptitudes psicológicas, público que se entiende directamente con los autores, que no busca quien le administre las ideas y que por fortuna en los pueblos verdaderamente cultos no es tan poco numeroso como algunos imaginan, existe otra crítica que interpreta los diversos sentimientos que agitan el alma moderna: «sus turbaciones, sus ironías, sus dudas y sus esperanzas». Pone en sus juicios algo personal que está en íntima consonancia con la obra que lo sugiere; porque descendiendo á lo más secreto de su ser, encuentra en él infinitas relaciones con las obras que juzga. Por eso se propone con Bourget «mostrar en sus matices los ejemplos de sensibilidad que los escritores célebres de nuestros días ofrecen á la imaginación de los que quieren conocerse á sí mismos á través de los libros». Por eso cuenta con France «las aventuras de su alma en medio de las obras maestras» (2).

Si se me pidiese la representación iconográfica de esas tres clases de crítica, á nin

guna asignaría la de la figura que pesa en la balanza homérica los destinos de Aquiles y de Héctor.

Permitidme que os lo diga en confianza. Yo creo que á la crítica anónima y plebeya debiera representársela por una fregona que llevara en una mano un *sable* y en la otra un incensario. Y pienso que estaría bien figurada la crítica burguesa por una mujer con aires de patrona y dejos de Polimnia, que tuviera por atributos una palmeta, un diccionario y un compendio de moral.

En cuanto á la otra, á la buena, á la verdadera, imaginadla como queráis; yo concibo su estatua, de líneas helénicas, conmovedora en su olímpica serenidad, levantando con la diestra una antorcha y esparciendo con la siniestra lauros y espigas.

II.

De semejante crítica es de la que voy á hablar. Ejercida en diversas formas: filosófica en Taine, sentimental en Renan, psicológica en Masson y en Bourget, ecléctica en Brandes, subjetiva en France y en Capuana, impresionista en Lemaî-

tre, en Arnold y Desjardins; experimental en Spronck y Tellier; manifestándose, en fin, según el temperamento y educación literaria de cada escritor, tiene, sin embargo, caracteres que la unifican.

Ante todo, no es dogmática. Sus obras podrían llevar por epígrafe estas palabras de Montaigne:

«Aquí están mi temperamento y mis opiniones; son mis creencias; yo las doy como tales, no como cosa que debe creerse. No quiero más que mostrarme á mí mismo, y quién sabe por ventura si mañana un nuevo aprendizaje me hará cambiar. No tengo autoridad para que se me crea; es más, no la deseo: estoy muy poco instruído para enseñar á nadie.»

Estos renglones condensan el espíritu de la crítica francesa contemporánea. Quizás peque de escéptica; pero ninguna es ni ha sido más amplia en sus miras ni menos extremada en sus conclusiones.

No con el aplomo que da la autoridad, sino con la certeza que proporciona el conocimiento, hago esta afirmación, que está en desacuerdo con la que no há mucho hacía el señor Balart, ima-

ginando á la crítica francesa «harto preocupada de sus reglas, demasiado estrecha en sus miras y sobrado intransigente en sus conclusiones».

Oid á los críticos franceses, y decidme después si estoy en lo justo.

Renan cree que «el dogmatismo es presuntuoso, porque si entre los más sabios de los hombres que pensaron una vez y otra poseer la verdad, no ha habido uno solo que haya tenido completamente razón, ¿por qué hemos de esperar ser más afortunados que ellos?»

Taine habla de crítica, y dice: «No tratéis al público como á un chiquillo: á los treinta años se está muy viejo para volver á la escuela. Queremos juzgar por nosotros mismos, y no nos agrada oir decir magistralmente que tal cosa es bella.»

Bourget lo confirma, diciendo: «Pasó la época en que un artículo que llevara al pie una firma conocida, consagraba inmortal al que era ignorado la víspera.»

France, acentuando la tendencia, opina que «los grados conferidos al genio en las facultades de gramáticos, y en las universidades de retóricos, serán ventajosos para el buen orden y regularidad de la gloria; pero desgraciadamente

pierden mucho de su valor por las contradicciones humanas, y estos doctorados y estas licenciaturas no tienen autoridad sino para aquellos que las confieren».

Y ahora bien: ¿podrá tildarse á los que así piensan de preocupados por las reglas, estrechos en las miras é intransigentes en las conclusiones?

Creo que no. Pero por si hay alguien que necesite otra prueba, oigamos á Lemaître; él cerrará brillantemente esta serie de citas, que de otro modo se haría interminable:

«Cambiamos y contemplamos un mundo que cambia—dice—y hasta cuando el objeto observado tiene ya una forma definitiva, basta que el espíritu donde se refleja sea mudable y diverso para que no podamos responder de otra cosa que de nuestra impresión del momento.»

»¿Cómo entonces constituir en doctrina la crítica literaria? Las obras desfilan delante del espejo de nuestro espíritu; pero como el desfile es largo, el espejo se modifica en el intervalo, y cuando, por azar, la misma obra vuelve no proyecta ya la misma imagen.»

Es cierto.

Razón tiene Lemaître; pero hay algo más; el espejo de nuestro espíritu no refleja toda la realidad; la imagen reflejada es siempre subjetiva; el paisaje que copia, el libro que juzga, se proyectan con diversas formas en temperamentos diversos.

Todo lo que nos rodea tiene muchas fases por las que puede ser visto ó juzgado, y la parte que tomamos artísticamente de lo que miramos ó sentimos es la que está en consonancia con nuestra personalidad interna.

En los mismos parajes compusieron sus odas Horacio y sus elegías Virgilio. Las mismas playas que parecen guardar el canto á Cloe, vibran con los ecos de las quejas de Mopso.

La época y el sitio en que se inspiraban eran los mismos; pero los ojos de Horacio se volvían al Tirreno que desplegaba sus ondas azules de visos verdes: bajo un cielo claro, sobre unas arenas de oro, limitadas por las fajas de esmeralda de las campiñas de Isquia, del Miseno y del Posilippo, donde las vides, asidas por los brazos, danzaban al uso de los salios en jigantesca danza; miraban las orlas de espuma de aquellas olas mansas que aun no reflejaban el fulgor inter-

mitente del Vesubio, antorcha amenazadora que hace pensar en lo fugaz de los goces y lo incierto del mañana. ¿Qué de extraño tiene que sobre aquel fondo en que flotan las velas de escarlata y brillan las barras de oro de las barcas de Poseidonia, se destaque la figura del poeta que apura el cécubo que hierve en la taza de oro y que canta los besos que hacen daño? El dolor no existe para él sino en lo físico, y aun ese lo alivia con exprimir en la crátera el zumo del apio.

¿Qué es el dolor para Virgilio, que en el mismo sitio, de espaldas á la riente playa, sólo ve del mundo el bosque de cipreses y laureles verde obscuros, sobre el fondo plomizo del lago Averno, limitado por las colinas grises que encierran á la hija de Ceres? El dolor es todo; amor, desaliento, tristeza y consuelo. ¡Dejadlo que cante sus eternas elegías!.....

El arte y la vida, lo mismo entonces que en los tiempos de los vates helenos que imitaban Horacio y Virgilio; lo mismo hoy que mañana, serán risueños para el alegre, dolientes para el triste y verdaderos para todos.

III.

Claro es que si por aquellas condiciones de subjetivismo inherentes á toda apreciación en materias de arte, la sana crítica no admite la infalibilidad de los doctos, menos puede admitir la de quienes no lo son. Por lo mismo no acepta como *inapelable* el tan zarandeado *fallo del público*, del público contemporáneo se entiende; porque el juicio de la posteridad lo forma, como dice Gounod, la huella que dejan las opiniones de las minorías ilustradas. El sufragio universal y el jurado del pueblo en materias artísticas no podrán establecerse nunca. Medrados andaríamos si el tribunal que debiera conocer el valor é importancia de una obra pictórica se formara á la manera del jurado que entiende de la comisión de un robo.

La honradez y el sentido común bastan en muchos casos; pero no sirven en todos. Debemos ser iguales ante la ley; pero no podemos serlo ante la ciencia, ni lo somos frente al arte.

Necesario es tener temperamento, y tenerlo

educado, para apreciar la emoción estética y medir la intensidad de sus matices.

¿Quién puede suponer que la misma obra literaria impresione de igual modo á una muchedumbre en la que no existe homogeneidad de temperamento y de educación? ¡Cómo esperar que un libro nuevo, arrojado hoy en medio de un público heterogéneo, conmueva á la clase social, á quien la lucha por la existencia no le ha dejado tiempo de luchar por la idea, interese á la burguesía utilitaria é impresione al círculo de los elegidos, no de la cuna y de la riqueza, sino de algo superior, del pensamiento! Imposible... Razón tienen los que, no pudiendo escribir para todos, escriben para sí mismos. Entre estos hombres cuéntanse Stendhal, Flaubert, Gautier, Goncourt y Baudelaire. Como ellos piensan Taine, Renan, France, Spronck, Bourget y Tellier, y sus ideas, como dice muy bien uno de estos últimos no son las paradojas de hombres «que se creen desconocidos, ó los *dandismos* de un amor propio refinado que quiere disgustar como otros quieren complacer, por deseo de singularizarse». No. Son el resultado de una reflexión profunda y el signo de una doctrina. «Llevando á la más

alta expresión los sentimientos más íntimos, se llega á ser el jefe intelectual de un gran número de hombres.»

Y no se crea que este desdén para con el sufragio directo de las multitudes indoctas, que puede dar á un escritor fama de un día, pero que nunca será árbitro del verdadero triunfo, ha sido tan sólo peculiar de los grandes escritores de nuestra época. Ya Quevedo decía con desenfadada frase: «Libro que es para todos guárdele; que el autor sea quien fuere, confiesa que es obra vulgar y bazofia; porque universalmente para encarecer el primor de una cosa buena se dice que no es para todos; y por la misma razón, siendo para todos es bodegón y olla de mondongo. Guarde su libro, que yo quiero cosa que sea para pocos porque las tales son muchos menos los que las saben hacer.» Recordad que siglos antes y en el diálogo de *El banquete* Agathon le dice á Sócrates: «No creas que de tal modo me embriagan los aplausos del teatro, que ignore que para el hombre de seso debe ser mucho más temible el juicio de un corto número de sabios que el de una muchedumbre de locos.» Y recordad también que Sé-

neca refiere que «cuando le preguntaron á Hecaton por qué se entregaba con tanto empeño á un arte que comprendían tan pocos, contestó: «Me »basta con algunos, me basta con uno sólo y me »basta con nadie.» Sí, señores; siempre ha habido espíritus independientes que no se doblegen á los dogmatismos de los aristarcos ni á las imposiciones de las turbas.

IV.

La crítica contemporánea no admite la infalibilidad del público ni la infalibilidad del crítico. Pero en asuntos de forma quiere, y quiere con justicia, que el escritor conozca su arte. Si es cierto que la belleza no se puede encerrar en fórmulas como pretendieron los retóricos, no lo es menos que en la obra literaria no todo se fía al azar y á la adivinación como suponían los románticos.

El autor que presiente, que concibe é inventa sólo por instinto, parece en su obra total noche obscura y tempestuosa en el trópico. En ella, el mismo contraste de la luz y la sombra, la misma rapidez con que en cada relámpago el paisaje

surge y desaparece ante los ojos, aumentan nuestro asombro: los árboles adquieren un relieve increíble, y las quiebras del camino son más hondas, y los horizontes lejanos más vagos y misteriosos.

El autor consciente, tal y como lo comprendemos ahora, el que además de creador es sabio en los misterios de la vida y en los secretos del arte; el que puede encauzar el río de sus ideas ó desbordar el torrente de sus entusiasmos; ese es claro sol y reparte su luz en el mundo que ha creado, dispone de tonos y matices, y tiene hasta en el ocaso cúpulas que dorar, cimas en que prender un jirón de luz y nubes que se tiñan con el último de sus reflejos.

Ese autor conocerá, no sólo los vulgares preceptos de composición, que no pueden desecharse siempre que sean filosóficos y no convencionales, sino que si es artista y es poeta, encontrará en sí y para sí la relación íntima de la melodía de las ideas con la música de las palabras; sabrá cuáles de éstas son sugestivas y tienen además del valor que les es propio, el que les presta el ritmo y el canto interior.

Sabrá que existen palabras que tienen un valor artístico como elemento de composición poética, valor que se conoce ó se siente, pero que no se puede encerrar en reglas fijas; que, por ejemplo, hay palabras que tienen solidez y consistencia, como hay otras que son tenues y vaporosas, y las usará y aplicará en armonía con el alma de lo que pretende expresar.

Porque yo creo, señores, y perdonadme si no me explico con la claridad que desearía y sólo alcanzo á esbozar mi pensamiento; yo creo en esa relación íntima de que antes hablé, entre la melodía de las ideas y la música de las palabras, y que el valor musical de éstas, como materia poética puede llegar hasta las mismas letras, que hay algo así como guturales que gimen en la garganta, y labiales que besan en la boca; y no se me juzgue por eso atacado de una enfermedad literaria que pudiera diagnosticarse entre alguna de las que padecen los poetas *decadentes* en Francia, porque me parece á mí que la onomatopeya es tan antigua como todas las lenguas, y que fué factor importantísimo en la formación del lenguaje.

Poseedor de los secretos que su temperamento

exquisito le revela, el escritor artista conoce todo el influjo de la cadencia en la prosa, todo el poder evocador de un consonante hermoso en el verso, no porque lo busque, sino porque lo acepta en la elaboración de la obra literaria, pues la idea, el ritmo y la rima, surgen simultáneamente en el cerebro del verdadero artista.

V.

¿Querrá decir todo esto que el único crítico en el arte que cultiva sea el artista mismo? De ningún modo. Se oponen á ello hasta en los corazones sanos los prejuicios de escuela, y en los demás la envidia, esa enfermedad del ánimo que lleva su rabia secreta á los asuntos de crítica ejercida por los mismos artistas. Razón tenía Voltaire cuando dijo: «Los artistas son jueces competentes en arte, es verdad, pero son jueces corrompidos y venales.»

Decidme con entera sinceridad si en las intimidades literarias no habéis oído á la mayor parte de los escritores juzgarse con más crueldad é injusticia que lo hiciera crítico alguno.

Hablad con los vivos, leed las correspondencias y memorias de los que han muerto, y pensad que las excepciones no destruyen las reglas generales.

Rabelais insultado por Ronsard; Corneille prefiriendo las obras de Boursault á las de Racine; Cervantes y Alarcón menospreciados ó burlados por los que más debieron comprenderlos; Moratín entendiendo al revés á Shakspeare, y no entendiendo de ningún modo á los dramáticos españoles del siglo de oro; Lamartine desdeñando á Lafontaine y Víctor Hugo juzgando mal á todos los clásicos franceses, excepto á Boileau, serían ejemplos suficientes para comprobar la verdad de mi aserto, si al estudiar la parte que en la crítica contemporánea han tomado á veces los más ilustres poetas y novelistas de nuestro tiempo no se confirmara plenamente lo que llevo dicho.

Ninguna crítica más estrecha y autoritaria; ninguna estética más descabellada que la de estos últimos. Yo he recorrido con interés esas páginas cuando las escriben los Goncourt, por lo que tienen de autobiográficas, y cuando son de Flaubert, por aquello en que retratan el espíritu del gran escritor; me he entusiasmado ó reído

con las de Zola, porque la pasión es contagiosa, y por el goce malsano de la murmuración literaria, y he releído las de Baudelaire, Campoamor y Stecchetti, por el deslumbramiento de las brillantes paradojas, los donaires de las frases y las sutilezas del ingenio.

Pero ¿cómo juzgar seriamente á Flaubert cuando nos dice: «Si alguna vez tomo yo parte activa en el mundo, será como desmoralizador», y á Baudelaire cuando asegura que «la reproducción es un vicio del amor, y que por eso los ángeles son hermafroditas y estériles?» Yo río cuando leo en su «Elogio de la pintura en el rostro de la mujer» que «no debe ésta usarla con el fin vulgar de imitar una naturaleza hermosa y rivalizar con la juventud», que «el negro artificial que circunda los ojos representa la vida, una vida sobrenatural y excesiva»; «ese marco negro hace la mirada más profunda y más singular; da á los ojos una apariencia más decidida de ventana abierta sobre lo infinito». «El *maquillage* no debe ocultarse, agrega, ni evitar que se adivine; puede, por el contrario, mostrarse, si no con afectación, al menos con una especie de candor.»

Candor se necesitaría para tomar en serio semejante estética.

Casi tanto como para creer á Campoamor cuando afirma «que los peores versos valen más que la mejor de las prosas», y á Stecchetti cuando asegura «que no ha habido un católico que haya podido ensartar un soneto legible».

En los prólogos de los Goncourt, ¿qué hay, aparte del ropaje literario, sino una exhibición vanidosa? Una megalomanía, cómica á fuerza de ser altanera, que les hace imaginarse que todo el siglo se compendia en ellos y que á su alrededor no hay ni crítica, ni ciencias, ni novela, ni nada que valga.

¡Y cómo salen de su «Diario» los comensales de Magny! ¡Cómo nos presentan á Taine; cómo pintan á Renan; qué severidad para Sainte-Beuve, y qué crueldad para con Berthelot!

Parece que Sainte-Beuve presentía que iba á ser víctima de esta clase de crítica cuando, al censurar la de Pontmartin, decía: «Los antiguos, honradas gentes, tenían un principio religioso: todo lo que se decía en la mesa entre los comensales era sagrado, y debía quedar en secreto todo lo que se decía *bajo las rosas*» (*sub-rosa:* alu-

sión á la costumbre antigua de coronarse con rosas en los festines). Claro es que los Goncourt, que son modernistas y odian lo clásico tanto como Perrault, aunque lo conocen menos que el autor del *Paralelo entre los antiguos y los modernos*, no han de saber los deberes y obligaciones que imponía Júpiter Hospitalario.

Razón tenía Sainte-Beuve en rechazar este género de crítica; pero no la tenía al suspirar por tiempos clásicos. Ningún vicio es nuevo; los Pontmartín y los Goncourt no debían escasear tampoco entre aquellas honradas gentes, como él las llama, y alguna razón debió de tener Plutarco cuando pedía á los dioses huéspedes de mala memoria.

Todo lo que va dicho no significa que con las salidas de tono de estos escritores, no anden revueltas observaciones atinadísimas, ni mucho menos que no haya habido un Goethe y que no haya poetas y novelistas que, en su esfera, al ejercer la crítica, lo hagan como lo hicieron Quintana y Hartzenbusch en España, como Dante Gabriel Rossetti (3) en Inglaterra, como Carducci en Italia, como Banville, Daudet y Maupassant en Francia.

Además, el crítico *eunuco*, aquel que no engen-

draba, y que, según la frase de Gautier, podía ensañarse sin miedo en la obra ajena, como el cura que enamora á la mujer del seglar seguro de que éste no puede tomar el desquite, ese crítico no existe ya. Renan y Taine eran ilustres historiadores y filósofos. Bourget, France y Lemaître, son los novelistas psicólogos de *Le disciple*, *Le crime de Silvestre Bonnard* y *Serenus*. Tellier da á *La cité interieure* vida y movimiento y Le Goffic al *Amour breton* toda la poesía de las costas de Bretaña. Manifiéstase el *verismo* italiano en todo su vigor en *La Giacinta* de Capuana; y Panzzachi es el poeta del *Vecchio ideale*.

Yo cito estos nombres con cariño y no puedo dejar de incluir entre ellos el de un crítico inglés, el de Arnold. ¡Al escribir *New Poems* se asocian en mi cerebro tan exquisitas ideas y tan dulce música de recuerdos!

La poesía y la novela deben á los críticos españoles más de lo que quieren confesar algunos rencorosos. El autor de *Pepita Jiménez* es un crítico; Balart escribe versos que se quedan vibrando en el alma con ritmo de sollozos; *Clarín* con el mismo acierto con que traza un cuadro rústico, conmovedor en su sencillez, sigue un

difícil proceso psicológico; estudia *Fray Candil* estados pasionales que retrata y analiza en prosa vibrante y sugestiva, y Jacinto Picón escribe la novela que no en balde se llama *Dulce y sabrosa.*

VI.

Esta parte activa que en la obra literaria de nuestros tiempos han tomado los críticos, contribuye, y no poco, en mi sentir, al cambio que se observa en las corrientes del género que estoy examinando.

Los escritores que, además de saber apreciar las obras extrañas, pueden dar vida á las propias, por lo general están curados de la manía docente. Han aprendido, por experiencia, que el fin *inmediato* del arte es producir la emoción estética, en cualquiera de sus múltiples formas, y sólo buscan que esto se realice en la obra artística.

Se me dirá que frente á esa opinión de la crítica, no faltan, entre los primeros de los actuales novelistas y autores dramáticos, quienes, en prólogos y manifiestos, se declaren propagandistas del arte utilitario.

Yo no me explicaría esa tendencia de utilitarismo miope, que es capaz de poner una lámpara en la mano á la mejor estatua griega, PARA QUE SIRVA DE ALGO; yo no me la explicaría, en espíritus como el de Tolstoy, como el de Ibsen, como el de Zola y Dumas hijo, si no tuviera presentes dos móviles opuestos que, por inusitado modo, se complementan, dándonos la solución del problema. Es el primero, y el que tiene que entrar por mucho al juzgar á desequilibrados como Tolstoy é Ibsen, el imaginarse, como se imagina cada uno de ellos, apóstol, profeta y redentor de un pueblo, con la fe de alucinado que dictó á Carlyle sus conceptos del *Héroe como poeta*. Es el segundo móvil menos alto y mucho más práctico. La gran masa del público que no sabe ni puede estimar las bellezas literarias porque no tiene bastante sensibilidad estética, busca y aplaude lo que le conmueve é interesa utilitariamente, y hay quien quiere complacerla con vislumbres de enseñanzas, á fin de que no se llame á engaño después de haber leído un libro ó visto un drama.

Lo curioso es que la moral de esos literatos misioneros es muy difícil de distinguir de lo que

dentro de nuestras costumbres se entiende por inmoralidad, y sus teorías sociales y políticas, si las lleváramos al terreno de la práctica, nos harían pasar la vida filosofando en los presidios. Pero sea lo que fuere, y pese á todas las lucubraciones médico-sociales de Zola, á todo el trascendentalismo de los prólogos de Dumas, á todos los capítulos nihilistas de Tolstoy, y á todo el pesimismo dialogado de las escenas de Ibsen, la belleza que por tan diversos medios han realizado en sus obras, es independiente de las tendencias que envuelve y de las ideas contradictorias que la inspiran, y la belleza aunque se sienta de diversos modos en temperamentos diversos, es lo duradero en las obras artísticas consideradas como tales; todo lo demás pasa y se va con las épocas, con las sociedades y las costumbres.

La belleza, la religión y la moral, aunque otra cosa piense un célebre crítico español, pueden andar y andan separadas y hasta reñidas en las bellas letras.

La religión y la moral que inspiraron las obras artísticas de otras edades, son diversas de las que hoy tenemos por norma; lo que ayer se tuvo por bueno, hoy no se tiene por tal; lo

que fué virtud en Oriente ó entre griegos y latinos, es vicio entre nosotros; y, sin embargo, las verdaderas obras de arte inspiradas en aquellos dogmas y en aquellas costumbres, tienen en sí mismas una belleza *sustantiva*.

Además, y vosotros lo sabeis lo mismo que yo: desde el Prometeo de Esquilo que insulta á Zeus hasta el Prometeo de Shelley que considera «el Universo como una gran sinfonía pacífica que sólo turban las feroces disonancias de los adoradores de algún dios»; desde Lucrecio, el materialista latino, hasta Goethe, el panteista alemán; desde Anacreonte, Safo y Straton; desde Horacio, Catulo y Ovidio hasta Víctor Hugo, Baudelaire, Carducci y Verlaine, en los labios del poeta es bello lo casto como lo sensual, y hermosa la plegaria como la blasfemia.

Sí, señores, la diosa de los ojos claros odia la deformidad; pero sabe, como dice Renan, que hay poesía hasta en el Strymon helado y en la embriaguez del tracio.

No se colija, de lo dicho, que pretendo defender aquí lo inmoral y lo irreligioso en las letras; yo hago constar un hecho y nada más. Dentro de un criterio de relativismo sé distin-

guir lo que es bueno de lo que es bello, y no confundo la hermosura con la virtud. He visto, como vosotros, tomar cuerpo á estas ideas, y permitidme que os refiera cómo y de qué manera las vi por modo plástico.

Fué en París, en los días del premio de virtud de la Academia Francesa, que es una fiesta divertida, aun cuando no tanto como la del gran premio de las carreras de Longchamp.

Me acuerdo como si hubiese sido ayer. Era una tarde gris de fines de Noviembre. Los pisos estaban llenos de barro y los aires de bruma. Cuando llegué al muelle Conti, la cúpula del Instituto se dibujaba borrosa sobre un cielo de plomo.

Afuera los coches, con las cajas deslustradas por la lluvia, se apiñaban en extensas filas esperando su turno para detenerse frente á las puertas que se acababan de abrir; adentro, en el vasto hemiciclo iluminado á medias por la luz tamizada en las altas ventanas, se aglomeraba el público. Oíanse cuchicheos y risas ahogadas, y se veía en la penumbra el mariposeo de los abanicos.

En el fondo de la gran sala estaban los *inmortales*, y allí se fijaban todos los ojos.

Años atrás habían ensalzado la virtud y hecho la relación de la vida de aquellos que merecieran el premio, Sardou, Dumas, Pailleron y Halévy, ¡los autores de *Divorçons*, *Homme-femme*, *Age ingrat* y *La famille Cardinal!*

¿Á quién le tocaba el discurso aquel año? No lo sabía ni pude distinguir al orador en aquellos momentos. Delante de mí y ocultándomelo á intervalos con su cuerpo, que, al levantarse para ver y oir mejor, se delineaba en la sombra con perfiles de luz, estaba una mujer alta y airosa. Durante algunos minutos sólo pude mirar ya la cabeza inclinándose sobre el cuello, donde se arremolinaban los ricillos rubios, ya la silueta del talle, de curvas tembladoras, inclinándose muellemente á un lado ó á otro.

Terminado el discurso oficial, y cuando el presidente hacía el resumen y entregaba los premios, abriéndose paso en la tribuna llegó hasta mi lado el orador á quien no había podido ver antes. Debía de ser un académico de elección reciente, porque el frac de las palmas verdes estaba muy nuevo. Mi vecina, que sin duda le esperaba, le felicitó tendiéndole familiar y cariñosamente la mano izquierda. Por una indiscreción invo-

luntaria no pudieron ocultárseme estas palabras: —¡Cómo! ¿Después de lectura tan edificante vuelve usted á lo mismo?—Siempre, señora—contestó cortesmente el académico.

Terminaba la ceremonia, la dama, ó lo que fuera, se puso en pie y la luz artificial que comenzaba á encenderse la iluminó por completo. Todo era artístico en ella; el cabello peinado á la griega con ondulaciones clásicas; los ojos verdes como los de Palas, en los que la mirada era caricia, y los labios de Juno, en los que la sonrisa era promesa; hasta el remate del pie, calzado en cabritilla, desde el cual, ya no clásico, sino moderno, muy moderno, subía el traje de seda tornasol obscuro, pegándose á la maciza cadera con reflejos metálicos de ala de coleóptero.

Salimos: á las puertas se arremolinaba la gente para ver á los premiados. En medio de la muchedumbre, y como avergonzada de tal publicidad y de tanta luz, iba una viejecilla apergaminada y de color cetrino, arrastrando penosamente una pierna paralítica. Toda una historia de abnegación y de heroismo se nos había referido de ella. ¡Cuántos años de angustias y de hambres sufridas amparando á unos infelices

á quienes, no las leyes de la naturaleza, sino los caprichos del acaso, pusieron bajo su desdichada protección. ¡Qué buena era! ¡Para serlo no necesitaba ser hermosa! Quizá la belleza hubiera torcido su camino.....

Dejando una atmósfera de iris y de heliotropo, pasaba entonces cerca de mí la dama que antes tuve al lado; y cuando, ya en el cupé, sobre el fondo de raso, como joya en estuche, detrás de los cristales empañados por la niebla, y al arrancar los nerviosos caballos ingleses, vi su cabeza rubia, pensé como Shakspeare que la honestidad no tiene tratos con la hermosura las más de las veces.

VII.

El arte, como la vida, obedece á una ley de acciones y reacciones. La historia literaria nos lo muestra: á una gran conmoción, á un gran despilfarro de fuerzas imaginativas, sucede un cansancio moral, una necesidad imperiosa de ver, como decía el poeta, menos lejos, pero más claro.

Hoy como ayer siguen enlazándose los esla-

bones de esa cadena de anhelos y desencantos, de sueños y realidades.

Tras de los libros de caballería hubo de venir el Quijote; á las aventuras literarias en que se arriesgaba el clasicismo francés de 1600 á 1660, sucedió la tendencia realista de que son vivas manifestaciones Moliére, Boileau, Labruyère y Lesage; á la degeneración de aquella escuela, á la literatura esparcida por el mundo á fines del pasado siglo y principios del presente, literatura de tesis y de fría corrección académica; á la dramática moralizadora, de personajes que razonaban largo y tendido, y que teniendo la obligación de probar algo, se arrastraban penosamente por la escena, abrumados con el peso de sus teorías, de sus sistemas y de su dialéctica, debía suceder un arte libérrimo, y de ahí la gran revolución romántica con todas sus locuras y todos sus esplendores. Pero después de aquel nuevo viaje á lo ideal, después de Víctor Hugo, necesario era Zola: la ley de las reacciones tenía que cumplirse; había que dejar las nubes y pisar de nuevo la tierra.

¿Acaso en vosotros mismos, señores, no sentís esas fluctuaciones de la idea que nos hacen

pensar en lo movedizo y multiforme de nuestra personalidad? ¿Acaso no hay días en que el optimismo os sonríe con ilusiones y esperanzas, y miráis los cielos brumosos llenos de luz, hasta que la realidad se impone de nuevo y sentís en vuestra carne los grillos del dolor humano? ¿No sois á veces pesimistas sin motivo y os quejáis hoy para reir mañana? Pues hay dentro de la vida del arte mucho como esas variaciones de nuestra vida interna.

La escuela está más en los espíritus que en las obras. Mirad la época que precedió á nuestra época de análisis: la época de las grandes síntesis, de las aventuradas empresas del pensamiento.

El romanticismo no estaba en los libros, estaba en las almas. Los poetas eran héroes, no porque el crítico los considerase como tales, sino porque morían en el Missolonghi. Eran aquellos los tiempos en que el poeta escribía: «es necesario hacer para el mundo algo más que los libros»; eran aquellos los tiempos en que el crítico podía decir del poeta: «es una inteligencia de soldado encontrada al azar en las letras y devorada del apetito inglés de la acción y del heroismo».

Y así como hoy existe quien cree que en la escuela romántica fué todo literatura, y literatura inverosímil, hubo quien lo creyera y lo dijera entonces.

Y fué Auger, uno de los campeones rezagados del clasicismo, el batallador más incansable y el propagandista más ferviente de las ideas clásicas. Á su entrada en la Academia Francesa, removió añejos odios y envolvió al Cuerpo entero en su hostilidad hacia el movimiento romántico. El discurso que, en calidad de Director y Presidente de la reunión pública de las cuatro Academias, pronunció el 24 de Abril de 1824, y el que leyó en la recepción de Soumet, han quedado como muestras de intemperancia crítica.

Pero el romanticismo, como antes dije, estaba en las almas y no en los libros, y aquel espíritu clásico que se creía refractario á toda idea romántica, no pudo sustraerse á su influjo, y ¡de qué manera!

El mal de Werther emponzoñaba la atmósfera en todas partes, y si hería, hería lo mismo á temperamentos innovadores como el de Larra, que á espíritus rutinarios como el de Auger. Este hombre, campeón de las reglas, caballero andante

y desfacedor de agravios á la moral rígida y á la razón inflexible, quitóse la vida por amor, como los héroes ficticios de las novelas que juzgaba imposibles. Su cuerpo, arrastrado por el Sena desde Pont-des-Arts hasta Meulan, donde fué descubierto, hablaba del arte que Auger había combatido con briosa palabra y enérgicos ademanes desde la silla del académico, y, mudo y rígido, hablaba con más verdad y más conmovedora elocuencia.

Es imposible sustraernos á la atmósfera que nos rodea. En pleno «terror» romántico, Auger murió como Werther. En nuestra época de análisis y experimentación, el contagio moral se manifiesta de modo menos trágico: un crítico como Brunetière, que no opina con Haeckel ni con Darwin, escribe un libro sobre la evolución de los géneros en la historia de la literatura, en el que pretende seguir en las letras el sistema científico de aquellos ilustres naturalistas.

Aunque el dogmatismo de Brunetière es un dogmatismo vergonzante, es el caso que desde la muerte de Caro y de Barbey, se le tiene por el campeón de la crítica que enseña y corrige; y así como así, creyendo que el evolucionismo es una

moda, que «será despojada de su popularidad de momento, por otra doctrina ó por otra hipótesis», quiere examinar si en literatura y en crítica se puede explotar como se ha explotado en la historia natural, en la historia y en la filosofía. Yo no veo entre este escepticismo de quien edifica sobre una base que considera deleznable, y su defensa de la *crítica-juicio*, relación muy ordenada; pero encuentro definida una tendencia general que se impone, aunque superficialmente, al temperamento literario del escritor.

VIII.

En aquel *Barrio Latino*, que vió cruzar por sus calles á Francisco Villon, á Teófilo de Viau, á Bergerac, y á todos los tipos extravagantes de aventureros literarios que la pluma-pincel de Gautier retrató magistralmente en los grotescos; en aquel Barrio Latino, que presenció las aventuras de Réstif de la Bretonne (4), un Casanova grafomano, existen hoy tipos no menos curiosos.

Los *grotescos* de hoy son los *delicuescentes*. Yo no acabo de convencerme de que son de mi

tiempo: ¡se parecen tanto á los de otra época! La policía ha adelantado; ya no pueden dar cuchilladas como Bergerac; pero en cambio no se mueren de hambre como Villon.

Estos escritores tienen su escuela literaria, la *decadente*, y tienen sus críticos.

Los críticos *decadentes* son á la vez poetas ó novelistas y de ahí que, más que críticos, sean propagandistas entusiastas del arte *nuevo;* ya canten sus excelencias ó declaren la guerra á las otras escuelas, en manifiestos como los de Moreas y Plessys; ya fijen su estética especialísima con Morice, ó pretendan determinar sus reglas y preceptos como Vanor y Baju.

El único que ha escrito en *Les poètes maudits*, y en *Les hommes d'aujourd'hui* algo que más se asemeje á lo que entendemos por crítica, es el padre y maestro de la nueva escuela, Verlaine. Verlaine, ese degenerado á quien de tiempo en tiempo redime la musa de las tristezas. Ese criminal que hizo en la cárcel, de la estrecha ventana de la celda, una lira de luz con cuerdas de hierro.

Pero Paul Verlaine no es en prosa lo que en verso, ni mucho menos; sus críticas resultan

incomprensibles ó inocentes. Es algo así como un Gracián moderno, traducido al francés. Dígalo si no este párrafo en el que juzga cierta poesía de Rimbaud: «Goya luminoso exasperado, blanco sobre blanco con *los efectos* rosas y azules y este toque singular hasta lo fantástico.» ¿Qué querrá decir eso? se pregunta cualquiera á pesar de entender las palabras; que ni propios ni extraños pueden comprender la trascendencia de semejante *culteranismo.* Tales enigmas y logogrifos no parecen sino inspirados por las ideas del mismo Gracián, cuando opinaba que en las letras como en todo, «la verdad cuanto más dificultosa es más agradable: y el conocimiento que cuesta es más estimado.»

Para explicar la extraña estética y crítica *decadentes,* aunque es tan difícil como arriesgado hacer generalizaciones que tengan en arte un valor, siquiera sea relativo, expongo esta opinión.

En la historia de todas las literaturas pueden considerarse tres épocas, como en la historia general de las letras: en la primera, las sensaciones buscadas por el autor son simples, como para auditorios sencillos; en la segunda, se hace uso del contraste para sorprender á inteligencias

menos fáciles de interesar; y en la tercera, en busca siempre de lo nuevo, para conmover, se da en lo artificial. De aquí las tendencias clásicas con líneas sencillas y definidas, las románticas con bruscos contrastes y su explosión de pasiones contradictorias, y las *decadentes* con sus complejidades monstruosas, su *sadismo* y demás medios artificiales de emoción, como los que usa el mismo escritor para inspirarse; la morfina, el hachís....., los *Paraisos artificiales* de Baudelaire.

⁂

Tan moderna como la crítica *decadente*, es la crítica científica iniciada por Hennequin. Y parécenos un verdadero dislate. Sabido es que en todo cálculo ó experimentación científica hay que descontar la ecuación personal, y la ecuación personal es todo ó casi todo en asuntos de crítica literaria. ¡Qué ciencia puede edificarse con semejante base!

La mayoría de las verdades científicas de Hennequin son tan verdades y tan científicas como las de cualquier crítico *decadente*. No hay más que ver, para convencerse de esto, que ase-

gura que todavía en los tiempos de gloria de Lamartine y Víctor Hugo y cuando escribían éstos la continuación de *Childe Harold* y *Amy Robsart;* Shakspeare, Byron y Walter Scott, no eran en Francia más que vagos nombres de venerables desconocidos.

Antes de pasar adelante, y para señalar la transformación que ha experimentado la crítica francesa, que tanto ha influído en la evolución de la crítica en general; apuntaré su genealogía ya que no me es dable hacer aquí su historia.

Este género literario fué en Francia, gramatical y apologético, desde Du Bellay y Ronsard hasta Malherbe y Boileau; y fué con estos últimos y durante todo el período pseudo-clásico que termina en Laharpe y Marmontel, género retórico y preceptista. Desde la época en que se inició el romanticismo, muchas han sido sus evoluciones: Madame Staël y Chateaubriand le traen contingentes nuevos enseñando ó recordando que había habido en el mundo algo más que griegos y latinos; Villemain introduce los elementos his-

tórico-filosóficos de Guizot y de Cousin; y por último, Sainte-Beuve acepta el principio psicológico y el fisiológico, y abre el nuevo ciclo de la crítica literaria.

La crítica contemporánea tal y como se comprende hoy, aún por aquellos que no son sus partidarios, nace y arranca de este maravilloso maestro. Justo es consignarlo así, sin negar que tuvo en Montaigne y en Bayle ilustres predecesores.

IX.

La crítica en Italia, al salir de la época retórica, siguió relegada mucho tiempo, como lo estuvo antes, en manos de Tiraboschi, á ser almacén de documentos y colección de datos, y sólo adquiere importancia en las obras de los críticos modernos. Celesia estudia las letras italianas en los siglos bárbaros; Bartoli á los líricos precursores del Dante; d'Ancona los orígenes del teatro en Italia, y lo que era cuerpo anémico se inyecta con nueva sangre y adquiere nueva vida. Lungo y Gnoli esclarecen dos épocas literarias al analizar á Dino Compagni y á Belli; y Ambrosoli, en sus trabajos sobre la literatura griega, hace una

obra hermosa aunque fragmentaria, á la que pone digno remate la excelente introducción de Grosso.

La renovación literaria que en esta crítica sabia se patentiza, realízase también en los otros géneros críticos; ya en los *Nuovi profili letterari* de Camerini, en los estudios de Massarani, los hay tan notables como el de Heine; pero los *Ritratti letterari* de Rondani, las críticas impresionistas de Capuana y Panzzachi, y los discursos y polémicas de Carducci aventájanlos por lo menos en *cosmopolitismo* y amplitud de criterio.

X.

El espíritu literario de la Inglaterra de hoy, refléjase en Arnold, y sus opiniones, justificadas en parte, acerca de los críticos ingleses, demuestran que en la Gran Bretaña ha habido también la evolución que examino.

Para Arnold, Addison barniza con su prosa impecable lugares comunes sin transcendencia; Jeffrey carece de extensión y profundidad de talento; de las tres dimensiones de los cuerpos só-

lidos no le concede Arnold más que la de la longitud. Con Macaulay no tiene más piedad ni respeto: antójasele el apóstol de la burguesía utilitaria; júzgalo demasiado retórico, preocupado por completo por las ideas y las tendencias de su público, al que quería complacer y de hecho dejó complacido; pero duda de que haya en sus obras la parte de verdad artística necesaria para prestarles larga vida.

En cambio, su admiración por la crítica y los estudios filosóficos que á ella se refieren inspirados en otras ideas, á juzgar por las citas que frecuentemente hace, es la misma que hemos visto en los escritores franceses é italianos, y es tan honda como sincera.

Si es cierto, como dicen Bourget y Lemaître, que el alma del escritor está como formada por partículas de las almas de sus autores favoritos, el alma de Arnold está integrada por partículas de las de Goethe, Spinoza, Jouvert, Heine, Sainte-Beuve y Renan. A ellos, extraños, les concede todo el aplauso que niega á los propios.

De tendencias muy diversas á las que tuvo Arnold, es David Masson. Como crítico escocés, es más partidario del juicio que del sentimiento;

en él vibra intensamente la nota psicológica. Los estudios comparativos del demonio de Lutero, el Luzbel de Milton y el Mefistófeles de Goethe son nuevos y hermosos; y el análisis que hace de la melancolía y la tristeza de Shakspeare, á quien hasta ahora se había representado como exento de pasiones á fuerza de conocerlas todas; es tan sagaz como de difícil realización, pues ningún artista es más impersonal para los que no saben bucear en las profundidades del alma, que el sublime creador de Hamlet.

Para comprender verdaderamente la evolución de la crítica en Inglaterra, habría que formar un paralelo entre Johnson y Arnold; entre el dogmatismo del primero y la tolerancia del último; aunque, á decir verdad, éste no es tolerante sino para con aquellos que lo son á su vez.

El público de hoy no se manifiesta propicio á las dictaduras literarias, ni son estos los tiempos en que unas frases escritas ó pronunciadas en una taberna de las que frecuentaba Johnson, pueden dar ó quitar reputaciones literarias; no desconozco yo el mérito histórico del autor del primer diccionario inglés, que aunque sea más bien una colección de sátiras que un diccionario,

al fin y al cabo es el primero; pero nadie consideraría hoy *héroe*, como lo hizo Carlyle, á ese leproso de alma y de cuerpo.

XI.

Es la Alemania de nuestro siglo el cerebro de la humanidad en materias científicas. Necesario era que allí tuviese su centro la crítica que investiga los orígenes literarios, basada en la filología, la compulsa de los documentos históricos y el estudio directo y profundo de los clásicos.

El sueño de los eruditos alemanes, como ellos mismos dicen, «es hacer fuera de toda tradición, y con documentos antiguos una ciencia nueva». De acuerdo con esta teoría, la crítica alemana rehace la historia literaria del mundo clásico.

Cierto es que este sistema ha traído grandes errores por la mezcla extraña que se observa en aquellos espíritus, del atrevimiento y la desconfianza. El atrevimiento para reconstruir hechos, obras, y costumbres por un detalle cualquiera que parece nuevo y original, y la desconfianza

para admitir juicios, no sólo consagrados por la tradición, sino comprobados por textos enteros; y, sin embargo, ¿quién puede negar el valor de esta ciencia crítica en manos de los eruditos alemanes?

La serie de sus trabajos é investigaciones es tan larga como interesante.

Cuando Wolf negó en su *Prolegomena* la existencia de Homero y le sustituyó por una turba desconocida de poetas anónimos, haciendo de la *Iliada* y de la *Odisea* lo que es *El Romancero del Cid*, se escandalizó de pronto aquel pueblo nutrido con las tradiciones clásicas, y acostumbrado á venerar, lo mismo que griegos y latinos, al semidios poeta. Pero esa tendencia que derriba para edificar, hubo de generalizarse porque está de acuerdo con la crítica individual enemiga de rutinas que caracteriza á los intelectos alemanes. Otfried Müller reconstruye con este método la historia de la literatura griega, y Niebuhr, al poner en claro los errores de Tito Livio, nos muestra la historia de la antigua Roma como una colección de cuentos inverosímiles.

Para examinar sus observaciones era nece-

sario uno de los Grimm, porque para criticar á estos hombres es indispensable saber, por lo menos, tanto como ellos.

Yo me explico á Wolf juzgando á Casaubon; á Niebuhr esclareciendo los estudios de Fabricio, y á los Grimm rebatiendo á su vez á Niebuhr; pero no podría imaginarme á quien no fuese de esa talla dando su opinión acerca de tales asuntos.

Sí, señores; en el umbral de esta escuela crítica el profano debe descubrirse y callar. Que hablen los maestros.

Cuando los Grimm entran en el análisis de los orígenes germanos ó en la interpretación de los antiguos textos, natural es que los sigan ó se aparten de ellos los Schmeller, Ast, Becker y Massmann. Bien está que si en aquel recinto suena una voz extraña, sea la de un historiador, y que hablen, en hermosos capítulos, del arte helénico Curtius y Droysen, ó del arte romano Mommsen y Karl Peter, su adversario. Justo es que en el debate tercie un extranjero, si el que va á aplaudir ó á refutar á Creuzer ó á Müller, se llama Lenormant, se llama Burnouf, ó se llama Renan. Que ilustre al mismo Schömann, Grote, y

que departan con ellos Lewis y Donaldson. Colóquese al lado de estos últimos propagandistas del helenismo alemán en Inglaterra, uno de los filólogos que más han contribuído en nuestros días al conocimiento de las literaturas orientales, Harlez, el maestro belga.

Yo les oigo discutir y me adhiero por simpatía á la opinión de alguno de ellos; pero sin razonarla por completo. ¿Qué voy á saber de esas disonancias, que en algunos versos de Homero perciben Wolf y sus discípulos? ¿Qué voy á decir de la versión y comentarios del *Yaçna* hechos por Harlez? La crítica de una obra de esta categoría se hace como hizo Burnouf la de la traducción de Anquetil: demostrando que no estaba hecha directamente del zenda, y probando también que en la primera versión se habían mezclado las glosas, escritas en otro idioma (en pelhvi), con el cuerpo del libro que se pretendía traducir. Y ¿hay muchos que puedan hacer semejante trabajo?

De uno de los fundadores de esta crítica decía Galusky en un interesantísimo estudio: «Sin dejar de ser de su siglo era de otras edades.» «Sin despojarse de su nacionalidad alemana ad-

quirió derecho de ciudadanía en todas las ciudades de la Grecia y de la Italia. Conoció sus costumbres, habló su lengua y no le engañaron los extranjeros aunque llevaran con propiedad el traje del país: los distinguía por el acento.»

Este retrato os dará el tipo de los sabios que ejercen la ciencia de la crítica en la Alemania de nuestros tiempos.

Y no es solo en esta especie del género literario, donde el cerebro germano ejercita su sagacidad y su método. En la tierra de Goethe y de Schiller, la estirpe de Lessing y los Schlegel no podía quedar sin sucesores; y desde la época del *Júpiter de Weimar* hasta nuestros días, eslabónase la cadena con nombres, que en diversas escalas, despiertan por sí solos en los espíritus cultos, todo un orden de ideas.

Gervinus, Ulrici, Schack, Elze Bodenstedt, y con ellos Brandes, el crítico noruego que ha hecho en Alemania sus mejores campañas, expedicionan por el mundo de las letras. Críticos y viajeros á la par, ya iluminando las penumbras de las literaturas orientales y las lobregueces del genio eslavo; ó ya iluminados á su vez por el explendor de las letras castellanas del siglo de

oro, ó de las letras inglesas de los tiempos de gloria, han escrito páginas definitivas en que la mente se solaza y recrea.

XII.

Si la crítica en Alemania se manifiesta como acabamos de ver, no sólo griega sino cosmopolita, las letras americanas se inspiran en el mismo «sentido de humanismo amplio, sensible á todas las manifestaciones espirituales de la especie».

Por desgracia, hablar en Inglaterra de la crítica norte-americana, ó en Portugal de la literatura del Brasil, es menos difícil que hablar aquí de las letras hispano-americanas.

El público inglés conoce la literatura de los Estados Unidos. Nadie en Inglaterra hubiera dicho, como la señora Pardo dijo en esta misma cátedra, que aquel «pueblo, mancebo aún, pero ya musculoso como un atleta, lo ha conseguido todo, excepto que brote en su vasto y fértil territorio la flor de la belleza en las letras». Y nadie lo hubiera dicho, porque la crítica inglesa ve en el «pueblo mancebo» algo más que los múscu-

los; sigue la evolucion del cerebro, mide la sensibilidad de los nervios y cuenta las palpitaciones del corazón. No ya el nombre de Poe, ni los de Longfellow, Bryant, Holmes, Whittier y Hawthorne, le son familiares, sino también los de aquellos poetas, noveladores y humoristas que, como Lowell, George Washington Cable y Joel Chandler Harris, escriben en dialecto.

Nada sería de notar que en Inglaterra se conociese á aquellos escritores de los Estados Unidos que tienen una fama universal. Á Poe, por ejemplo, se le ha estudiado en todas partes: ejerce una especie de influencia hipnótica sobre las modernas literaturas europeas, y larga es la lista de los críticos que intentaron hacer la disección de su temperamento complejo; de «su alma tenebrosa, enferma y retorcida»; de su estética sutil y sabia, y de sus procedimientos conscientes y seguros: ha vivido en medio de románticos, naturalistas y decadentes, siempre moderno y siempre obedecido, inspirando gran parte de esa literatura rusa por la que siente la señora Pardo un entusiasmo reflejo, y siendo de igual modo maestro de Gautier, modelo de Baudelaire é ídolo de Barbey d'Aurevilly, Verlaine y

Mallarmé. En Inglaterra, y esto sí es de notarse, al público selecto le interesa, además del examen de los autores consagrados ya, el de una literatura menos cosmopolita, netamente americana y nueva por lo mismo, y se entusiasma sin reservas ante algo más *yankee* aún que las narraciones de Bret Harte: el humorismo de Mark Twain, verbigracia.

Los ejemplares novelescos de esa literatura que, por referencias, se le antoja á la señora Pardo Bazán, «orquesta muy cencerril y gatuna como música de *zingaros* rascatripas», tienen para uno de los más autorizados críticos ingleses «un encanto primitivo; una honda sencillez conmovedora de la que no se puede dar sino idea muy imperfecta.» Y el estilo y el lenguaje en que están escritas esas obras, que la propia señora Pardo clasifica como «prolongación de la literatura inglesa y nada más», merecen estos conceptos á otro crítico famoso: «Lo que es intraducible, sobre todo, dice, y forma su principal mérito, son las mismas extravagancias del estilo original y mordente: el giro *idiomático,* el neologismo extraño y á menudo pintoresco. El inglés es la lengua madre fundamental en estas

producciones; pero hay casos en que parece nodriza envejecida; sus senos se agotan á menudo; no puede expresar más que la civilización de Europa, y se encuentra pobre frente á la superabundancia de ideas, de invenciones y descubrimientos con que se enorgullece América. Para designar las cosas nuevas se necesitan palabras nuevas, y al acervo antiguo se han llevado poco á poco numerosos contingentes más ó menos desfigurados, más ó menos corrompidos, tomados de los dialectos varios con que los emigrantes venidos de todos los puntos del globo han dotado á su patria adoptiva.»

Dado este medio social, en el país en que Dante Gabriel Rossetti, el orfebre del verso inglés, fué el primero en defender los atrevimientos rítmicos del gran Walt Whitman; allí donde la prensa literaria enluta sus columnas á la muerte de Whittier, y donde la misma Reina da por telégrafo el pésame oficial al Gobierno de los Estados Unidos por la pérdida de Lowell; natural parece que sea admirado Emerson, leído Griswold y famoso Stedman, y fácil resulta exponer una opinión personal acerca del romanticismo crítico del primero, la influencia retórica

del segundo en sus libros de *Poetas* y *Prosistas de América* y el eclecticismo *sentimental* del último, del celebrado autor de *Poets of America* y de *Victorian Poets*.

En Portugal, la crítica que investiga con Latino Coelho los orígenes del arte y la filosofía en Grecia y que penetra con Oliveira Martins en el alma de la lírica moderna al analizar la obra poética de Quental, recoge y reune por mano de Braga las poesías escritas en portugués de uno y otro lado del Oceano: estudia con él, no sólo la lírica moderna del Brasil, sino sus tradiciones y sus cantos populares, y explica la evolución del lenguaje, lo que el vulgo ilustrado llama corrupciones que no son, muchas veces, sino fenómenos naturales en todas las lenguas vivas. Braga examina en ese sentido las modificaciones que el idioma portugués ha experimentado en América, en la acentuación fonética y en las construcciones gramaticales. Su antología es mejor que las que se han hecho hasta ahora de poesía americana escrita en español, superior aun á la de Menéndez y Pelayo; que si esta tiene un valor histórico, no representa en conjunto la obra poética de aquellas literaturas por haber excluído

de ella á los escritores vivos, lo que no sucede en la de Braga. Semejante condición de actualidad hace que el libro de este último no sea una obra arqueológica y de archivo, sino algo que vive, que se mira á diario, y que acostumbra á los lectores portugueses á ver los nombres de Azevedo, Gonçalvez Díaz y Abreu al lado de los de Herculano, Almeida Garret y Quental.

¿Pasa aquí con las obras escritas en español en América, algo semejante á lo que sucede en Inglaterra y en Portugal con las obras literarias de los Estados Unidos y del Brasil? Responda por mí un crítico tan ilustrado como sincero, D. Federico Balart, que decía ayer mismo: «Con escasas excepciones (en cuyo número por desgracia no puedo contarme), los que en España prestamos tal cual atención al movimiento intelectual de nuestro siglo conocemos bastante la literatura francesa, algo la inglesa, poco la alemana, menos la italiana y (¡vergüenza da el decirlo!) poquísimo la portuguesa y nada ó casi nada la hispano-americana.»

Esta declaracióa no puede ser sospechosa de parcialidad ó de ignorancia; es cierto, en España se sabe poco de las letras americanas y no mu-

cho de la historia y de la geografía de América.

Al tratar de algo que se relacione con aquel continente incurren casi siempre en incomprensibles equivocaciones, no ya los novelistas (desde los que emborronan *entregas* hasta alguno de los más ilustres maestros, hablo de Pereda), sino también los mismos historiadores; D. Justo Zaragoza, por ejemplo, que es, y me complazco en decirlo, de los que más saben de cosas de América, escribe al hablar de la muerte de Moctezuma: «Los mexicanos eligieron entonces rey á Cuitlahuatzin llamado *Guatimozin* por los españoles», lo que equivale, dice con razón mi compatriota D. Agustín Rivera, á que escribiendo historia de España se dijese: subió al trono Carlos V conocido también con el nombre de *Felipe II*.

Hasta la propia señora Pardo, que no es muy afecta á confesar deficiencias, en el artículo que escribió acerca de D. Manuel Cañete, decía: «la literatura americana, casi ignorada entre nosotros.....»

Con tales antecedentes, no he de ser yo quien pretenda formular un juicio crítico de cuyos fundamentos, por lo general, no podrían darse

cuenta aquellos á quienes me dirijo; ni mucho menos quien intente dar á conocer á nadie, porque para esto último necesitaría tener una autoridad que no pretendo, y además el tiempo necesario para demostrar mis opiniones con una labor de análisis comprobado muy diversa de la índole sintética de mi estudio.

Lo que sí haré será apuntar algunas consideraciones que no conviene dejar inadvertidas.

⁂

No debe atribuirse el desconocimiento de que vengo hablando á desdén del público y de la crítica hacia las obras americanas. Es un fenómeno puramente económico. En nuestra América se publican pocos libros; muchos de los escritores de más valer no han coleccionado sus obras, que andan dispersas en periódicos y revistas; pasa con ellos lo mismo que sucede con un literato que acabo de citar, que goza de justa celebridad en España y que es poco ó nada conocido en América, con D. Federico Balart.

Aquí no han llegado, aparte algunas obras enviadas privadamente por sus autores, sino ejemplares de antologías monstruosas, á través de

las cuales es conocido por unos cuantos curiosos algo de la lírica de aquellos países.

Algunas de esas antologías se llaman «Américas Literarias», y vienen á ser en literatura lo que esa parte del Rastro que el pueblo de Madrid ha bautizado con el nombre de *las Amèricas*. Allí no hay más que trastos inservibles, vejestorios que se quieren hacer pasar por antigüedades, baratijas y mercancías de feria pregonadas á voz en cuello por charlatanes y mercachifles. Cierto es que hay quien, á fuerza de trabajo, logra encontrar en las tales *amèricas* alguna obra de arte; pero ¿podría juzgarse de los tesoros artísticos que posee Madrid, dedicando á los cachivaches del Rastro la atención que debieran ocupar el Museo del Prado y el Arqueológico? ¿Sería justa y razonada la opinión que de esta manera y con tales premisas se formulase, aunque fuera el mejor crítico de arte el que hubiese de darla, hallárase ó no animado de los mejores sentimientos de benevolencia?

Este conocimiento fragmentario y *sui generis*, unido á la índole especialísima del humorismo de D. Juan Valera, de quien escribía con mucha gracia Campoamor «que como á cierta amiga

suya (de Campoamor) no le agradaba más que lo que era pecado mortal», es, en gran parte causa de que muchas veces, con admiración de los que conocen á los escritores americanos de cerca y al Sr. Valera sólo de lejos, se paseen de bracero por las páginas de crítico tan ilustre como escéptico y bondadoso, poetas y copleros, eruditos y grafomanos, mereciendo todos sendas distinciones y alabanzas, un si es no es burlonas y desdeñosas.

⁂

No se suponga, por lo que llevo dicho, que pretendo hacer creer á nadie que en América abundan los buenos escritores y escasean los malos; pero ¿hay alguna parte del mundo donde suceda otra cosa? Además, necesario es decirlo, la América es más grande de lo que algunos imaginan, y el nivel intelectual en todas las naciones americanas no se halla á la misma altura: que no se escribe de igual modo en las que tienen una tradición literaria no interrumpida desde los tiempos de D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza y Sor Juana Inés de la Cruz hasta nuestros días, y en aquellas en que brillaron nombres como los

de Bello y Olmedo, por no citar otros, que en los países que nacen hoy á la vida de las letras.

Existen, no obstante, en el orden literario lazos que unen á esos pueblos, como en el orden social y político existen también otros muchos que estrechamente los relacionan, y es uno de los primeros el *cosmopolitismo* de que antes hablé.

Es la América tierra abonada para toda estirpe de ideas, como lo es para la flora de todos los climas. Si allí la historia del arte no existe escrita con monumentos que el paso de diversas civilizaciones ha dejado en Europa, si la enseñanza objetiva que esto proporciona no puede tenerla allí mismo el artista americano, si el cuadro no es más que uno y pierde en la copia algo que le es intrínseco; el libro es el mismo aquí, allá y en todas partes, que el germen de las ideas va por igual en cada ejemplar que sale de las prensas.

La educación políglota y aquella vida interior americana, tan diversa de la de Europa, permiten leer mucho, y entre todos los que leen hay quienes saben hacerlo bien y limpios de prejuicios.

Así se explica el cosmopolitismo de la crítica americana, que no por eso deja de tener carácter propio, porque esta serie de lecturas la completan la de otros libros que no pueden faltarnos: el de la naturaleza y el de la vida humana.

Lo mismo en las críticas de Varona, en las que la exquisita sensibilidad del artista guiada por el método inflexible del filósofo no sólo percibe sino avalora los matices estéticos; que en las pláticas de *Los Ceros,* en que la pluma de Riva Palacio corría libre de trabas desde una cita clásica y una investigación filológica hasta un acontecimiento del día, dándole interés á lo baladí y franco regocijo á lo más austero; lo mismo en las síntesis de Ricardo Delmonte que es un verdadero temperamento de crítico literario encarnado en un prosista impecable, que en los análisis de Ignacio Ramírez, aquel sabio descontentadizo y refinado; y de igual modo en la clásica serenidad de Miguel Antonio Caro, en la cortante oratoria de Sanguily, en las eruditas y elegantes disertaciones de Montoro, y en los serios y atinados juicios de Merchán; que en los doctos prólogos de Altamirano, en las pintorescas crónicas de Gutiérrez Nájera, en los retratos literarios de

Piñeiro—justos casi siempre de líneas—en los de Manuel Puga—brillantes de color,—y en los estudios y polémicas de Obligado, Rivas Groot, *Justo de Lara*, Gómez Restrepo y tantos otros que, como éstos, saben, piensan y escriben bien; hasta en aquellos mismos caracterizados por escuelas y aficiones que están más cerca de antiguos ó extraños procedimientos críticos, como Amunátegui, Pimentel y Oyuela, hay mucho de esa universal inteligencia, de esa receptividad ajena de prejuicios que al terciar en una discusión literaria le hacía decir á uno de los patriarcas de las letras sud-americanas, á Carlos Guido Spano: «la poesía de origen divino, no tiene patria ni escuela: sus dones están esparcidos en la tierra, y ¡feliz el que logre juntar en su guirnalda á las adelfas del Eurotas las flores silvestres de nuestro suelo bendecido!»

Este espíritu cosmopolita no hay que confundirlo con el enciclopedismo «que todo lo sabe y todo lo discute», el cual, con ocasión de unas apreciaciones acerca de Montalvo, tomaba *Clarín*, no se por qué, como carácter general de la literatura americana, y decía: «Recuerda aquella falta de división del trabajo que demuestra en el co-

mercio, v. gr., una vida económica, poco adelantada y sin complicaciones; en los pueblos pequeños el que vende alpargatas, vende bacalao, escobas, clavos, chorizos y velas de sebo, bramante y cañas de pescar.»

Pienso como el Sr. Alas, que pasó la época de *Los Espectadores* y de los *Teatros críticos;* pero observo que revistas periódicas de semejante género no es en el Ecuador sólo donde se escriben, que muy cerca tenemos ejemplos análogos. No olvido tampoco que los extremos se tocan: en América hay pueblos pequeños y ciudades de mucha importancia, y si en las poblaciones pequeñas existen tiendas de la especie que pinta Clarín, en las grandes ciudades hay almacenes como los del Louvre: existen hombres que parecen abacerías de aldea; pero hay otros, y nadie mejor que el Sr. Alas debe conocerlos, que semejantes á esos grandes almacenes de París, de Londres y de Nueva York en que todo se encuentra, son capaces de arruinar á los que hacen *al por menor* el comercio de las ideas.

Entre la pedantería de un *erudito á la violeta* y el *dilettantismo* de Renan, ¡ qué diferencia! no hay que confundir una cosa con otra. Yo no creo

que el Sr. Alas haga esa confusión. Él, que en sus *psicologias* tantos puntos de contacto tiene con Bourget, aunque en el fondo más se parezca, á veces, á Brunetière, pensará que en la sociedad moderna «todo es múltiple, todo nos invita á hacer de nuestras almas un mosaico de sensaciones complicadas».

⁂

«Apenas hay libro que se escriba y se publique en América que no nos lo envíe el autor á los que en España nos dedicamos á escribir para el público», dice D. Juan Valera. La modestia del ilustre crítico le hace tomar como regla general lo que no es sino una excepción tan honrosa como justificada. Bien está que á los escritores de su categoría — que son contados — se les envíe por el autor mismo los libros que se publiquen en España ó en América; y en América con más razón, sin duda, puesto que es poco menos que imposible conseguir en el mercado de libros de la Península los que se escriben por allá. Pero de ahí á que el autor americano envíe sus obras á «cuantos en España se dedican á escribir para el público»; hay grandísima dis-

tancia. La misma distancia que media entre don Juan Valera y la mayoría de los que aquí y fuera de aquí escriben para el público.

Tomando al pie de la letra lo dicho por el señor Valera, se explica que cierto conocido mio, que, porque escribe notas bibliográficas no sé en que revista, imagina que no hay libro que se publique en América que no se lo remita el autor para que lo juzgue; —después de hacer, como cortés salvedad, inmerecidos elogios de mis escritos—me dijera, señalando un montón de tomos: «Vea usted, vea usted, todas esas obras me las envían de América para que escriba de ellas, y le aseguro que en ninguna he encontrado las excelencias de que usted me habló alguna vez, ¿quiere usted decirme con toda confianza á qué atribuye esto?»

Á semejante pregunta, después de buscar los nombres ignotos de los autores de aquellos libros, hube de contestar con un relato del Oriente, de cuya autenticidad no respondo, ni respondería tampoco el *ensayista* inglés donde lo leí hace algunos años. Lo repito como se lo referí, lo referí tal y como me lo enseñaron, y va de cuento:

Cierto rey de Babilonia, queriendo conocer el estado del cultivo de la vid en sus dominios, prometió diez burras, diez esclavas y diez vestidos completos á quien le presentara en aquel año las diez mejores medidas de vino. Se nombraron jueces para catar el envío de cada opositor y para dar al que lo mereciera las diez burras, las diez esclavas y los diez vestidos completos. Cuando las medidas de vino fueron presentadas al tribunal, los jueces las hicieron destapar y las probaron, y los vinos no eran malos, que eran pésimos: el de aquí despedía tal perfume que lo condenaba el simple olfato; el de allá tenía un gusto á tierra húmeda, y el de acullá estaba completamente agrio: fué necesario declarar desierto el concurso, y los jueces, no sólo aburridos, sino enfermos por haber probado tanto brebaje, presentaron su dimisión. En el nombre de Belo, dijo el rey de Babilonia, ¿cómo puede ser esto? Los sacerdotes explicaban el prodigio por la cólera del cielo. Los dioses, irritados de tanta maldad, decían, han castigado la tierra en sus cosechas. Pero el rey no se dejaba persuadir con estos discursos, porque él había bebido, y en la misma mesa de los

sacerdotes de Belo, un magnífico vino de la cosecha de aquel año. ¿Cómo puede ser, repetía el monarca, que el único vino malo sea el que quiera alcanzar el premio? Un anciano filósofo, á quien se había visto sonreir desde el establecimiento de los jurados y de la recompensa que debían acordar, explicó la cosa de la manera más natural del mundo. Sí, sin duda la cosecha había sido generalmente buena y el vino delicioso; pero los propietarios de los buenos vinos seguros como estaban de venderlos á precio de oro, no se habían cuidado de mandarlos al concurso. ¿Qué iban á hacer con las diez burras, las diez esclavas y los diez vestidos completos? Disputar tal premio era bueno para los pobres diablos que no vendían su vino por un óbolo, ó que no tenían ni viña siquiera.

El cuento es apropiado, sin duda, al caso de que se trata. No es que los escritores americanos juzguen á los ciertos críticos, nacionales ó extranjeros, catadores incompetentes: sus opiniones valen más, es cierto, que las diez burras, las diez esclavas y diez trajes nuevos que ofrecía el rey de Babilonia; pero no son bastante estímulo para que aquellos en cuyas viñas se da el

aromoso vino por tantos buscado, entren en sus concursos revueltos con los pobres diablos cuyo cerebro estéril sólo ha podido producir el vino agrio y mal oliente que no hay paladar literario bien organizado que cate sin repugnancia.

XIII.

Y he llegado, señores, á la parte más difícil de mi estudio: á la que tiene indispensablemente que referirse á la crítica en la literatura española contemporánea. Es trabajo escabroso en demasía, y del que, á ser posible, me hubiera eximido. Privábame de la satisfacción inmensa de hacer muchos y justificados elogios, á trueque de no hallarme en la necesidad de decir una sola cosa que disguste á alguien. Porque es común que los que ejercen la crítica, y debieran por este motivo ser los primeros en reconocer el derecho de que otros la ejerciten, se incomoden cuando hay quien, á su vez, los discute y examina.

Así y todo, comenzada la tarea, seguiré expresándome con absoluta independencia.

Por fortuna para mí, hay mucho bueno que decir de la crítica española.

Como no encuentro en esta crítica tendencias que la unifiquen, hablaré separadamente de algunos de los principales escritores que la cultivan (5).

***

Empezaré por el autor de *Pepita Jiménez.*

Ha dicho de sí mismo D. Juan Valera que «su entendimiento es más complicado que claro: está lleno de contradicciones y se quiebra de puro sutil». No falta quien viendo este retrato íntimo, tan sinceramente dibujado, le juzgue más humorista que crítico. Yo opino que le bastaba haber escrito su disertación *Sobre el Quijote* y su estudio *Del Romanticismo en España*, para dejar probado que es un crítico y de los mejores. Pero no por eso dejo de creer que á quien hay que admirar en Valera, más que al crítico famoso y al novelista insigne, es al escritor mismo. Al espíritu más exquisito y culto, al erudito más ameno, y al prosista más naturalmente elegante con que cuentan hoy las letras castellanas.

Cuando leo á Valera me identifico de tal modo con él, que pienso «no es la verdad lo que me seduce, sino el esfuerzo de discurso, de sutileza

y de imaginación que se emplea en descubrir la verdad aunque no se descubra», y que «una vez la verdad descubierta, bien demostrada y patente, suele dejarme frío». Por eso me es igual que hable de Leopardi ó de Mesia de la Cerda, y me importa lo mismo que juzgue el *Canto nocturno*, ó el portentoso (?) soneto á *Un cadáver*, ó el encomio al *artificio hidráulico*. Con el mismo deleite lo escucho cuando llama á los dogmas «ingeniosidades que nos entretienen y consuelan durante nuestra existencia terrestre», que cuando nos dice que «siempre que se ofende de modo grave á la religión, la legítima belleza desaparece toda avergonzada». No tomo al pie de la letra, viniendo de sus labios, esas afirmaciones contradictorias, y veo lo que tiene de verdad relativa cada una de ellas.

Ya antes que Lemaître había dicho Sainte-Beuve que el crítico sincero ha de contradecirse á su pesar, porque no se piensa igualmente, no digo en toda la vida, ni todos los días, ni á todas horas.

Bourget pinta el fondo y la forma de los juicios de D. Juan Valera cuando, al hablar de un gran crítico, dice: «Las disposiciones de espí-

ritu que la alta cultura produce ordinariamente son la multiplicidad de puntos de vista, el gusto de los matices, la desconfianza con respecto á las fórmulas absolutas y la necesidad de las soluciones complicadas.»

La alta cultura del traductor del idilio de Longo lo lleva como por la mano á esas disposiciones del espíritu, á ese gusto por los tonos medios, á esa multiplicidad de puntos de vista de que habla el literato psicólogo.

***

Las teorías críticas del Sr. D. Federico Balart, pueden condensarse en estos renglones suyos. «Yo juzgo de la obra artística, como los místicos juzgan de la oración, por sus efectos. Si me infunde nobles sentimientos..... por buena la tengo; si me produce los efectos contrarios, la declaro mala sin temor de equivocarme.»

¿No es esto impresionismo puro? Balart es tan impresionista y tan subjetivo como Lemaître y France; la única diferencia que hay entre ellos es que Lemaître y France no se creen infalibles, piensan que el espectáculo está en el espectador, y Balart está seguro de no equivocarse. Quién

tenga razón, no seré yo quien lo diga. Lo que sí puedo decir es que las obras hermosas agradan casi siempre al Sr. Balart, es decir, le infunden nobles sentimientos. Muchas veces los que no podemos estar iniciados en los secretos de su alma, no imaginamos cómo una obra de arte produjo tales efectos, sino pensando en aquella máxima vieja que dice que Dios hace renglones derechos con pautas torcidas; pero es el caso que si la obra hermosa parece buena al Sr. Balart, ya puede estar seguro el autor de que encontró el panegirista más entusiasta. El crítico se penetrará del alma de la obra artística, apreciará la ejecución en sus detalles felices, y no escatimará elogios honda y discretísimamente dichos.

En eso de saber decir las cosas de modo plástico, haciendo una crítica entera en una sola frase, Balart no tiene, hoy por hoy, en España rival alguno.

En su estilo y en su prosa no se encontrarán las sutilezas, las argucias y las medias tintas de Valera; nunca podría decir como éste, lo que no puede decirse; no se le ocurriría llamar á la máquina que, «según afirman varones doctos, to-

maron los hombres de la cigüeña» (*), «artificio hidráulico superior al de Juanelo», ni otras ingeniosidades maravillosas. En cambio, él dijo, á propósito de las vacilaciones y tanteos que percibía en una obra escénica hecha en colaboración: «por los zarzales y vericuetos del drama, se camina mal del brazo.» Él escribía, con ocasión de una sencilla y conmovedora comedia, representada ante un público aristocrático y frío: «hay obras que no se pueden aplaudir con guantes.» Él, para describir la gracia de un actor, decía: «hay quien la tiene en la boca, hay quien la tiene sólo en los trajes; *fulano* la tiene en lo que refleja el alma, en los ojos.» Ha escrito al hablar de la alteza del retrato en la pintura, y refiriéndose á los artistas que lo han realizado, que, «como los cedros, sólo se da en las cumbres».

Á dejarme llevar de mi gusto, seguiría citando no sé cuánto tiempo, porque acuden á mi memoria frases hermosas suyas en serie indefinida.

Balart es un crítico que goza de autoridad hasta en sus equivocaciones, porque quiere ser

(*) A propósito de los *versos* de Mesía «A una lavativa».

justo, porque es artista, porque es honrado y porque es bueno.

De tanta autoridad como D. Federico Balart goza *Clarín*, no obstante ser uno de los críticos á quienes más se discute en España.

Imagino que la mayor parte de los juicios equivocados que acerca de él se formulan, depende de la confusión que existe, no sólo para el vulgo literario sino para algunos escritores que no son vulgo, de lo que es la sátira y lo que debe ser la crítica. Una caricatura no es un retrato; juzgarla en pro ó en contra, como si fuese lo que no necesita ni pretende ser, me parece desatinado.

Muchos de los artículos de *Clarín* son análogos á la famosa *Premática* de Quevedo, *Contra los poetas güeros, chirles y hebenes;* y á todos aquellos que toman al pie de la letra sus sátiras, podría decírseles como al sacristán *poeta:* «Ya le he dicho á vuesa merced que son burlas, y que las oiga como tales.»

Á semejantes burlas ha sido muy dada la crítica española, quizá por la índole misma de nuestra lengua.

Á excepción de la crítica filológica, con la cual aquí como en todas partes se inició el género literario, y de la crítica erudita que ilustraron los Durán, Fernández-Guerra, Cueto y Amador de los Ríos; hallaremos que clásicos, pseudoclásicos, retóricos y modernos, dieron las más veces á sus juicios sazón de risas: Quevedo, Moratín, Hermosilla y Larra, entre otros muchos, están ahí para probarlo. Lista mismo, el maestro insigne de quien se ha alabado con justicia la serenidad de criterio, dijo de Zorrilla cosas que bien pudieran ponerse en boca de Villergas, como aquello de que pintaba sus cuadros «no con pincel, sino con una caña rajada».

Yo, que no estoy hablando de la sátira, no voy á dar mi opinión acerca de *Clarín* como satírico; en cuanto al crítico, téngolo por muy versado en literaturas antiguas y modernas, modernas sobre todo, por sagaz en muchas apreciaciones, profundo en no pocas é ingenioso en todas.

Como no creo en la infalibilidad del crítico, no dudo que el Sr. Alas se haya equivocado alguna vez; pero recuerdo al mismo tiempo, con Bourget, que Boileau guardó silencio sobre Lafontaine y habló de Ronsard con entera inconsciencia, y que

Planche no sospechó nunca lo que eran verdaderamente Balzac y Víctor Hugo; y no olvido, también con Brunetière, que Sainte-Beuve, uno de los espíritus más abiertos y conciliadores, no fué generalmente justo, ni con Víctor Hugo, ni con Lamartine, ni con Vigny, ni con Musset, ni con Balzac; por lo mismo, considero á *Clarín*, á pesar de todo, y de la manera que tienen que considerarle en el fondo aun aquellos que en público ó en particular le censuran, como uno de los primeros críticos españoles. Su estudio de la *Poética de Campoamor*, sus *Ensayos* y *Revistas*, y sus prólogos á la traducción de Carlyle, al hermoso libro que sobre Goethe escribió González Serrano, y á la *Primera Campaña*, en la que mucho ha conquistado Altamira, bastarían de sobra para probar lo dicho. Téngolo, además, por gran conocedor del lenguaje castellano, aunque no por estilista, condición que no perjudica sus juicios, pues sabido es que el que no presume de tal, se preocupa más de lo que dice que de la manera con que lo dice.

⁂

La consideración que he hecho acerca de la sátira, debe aplicarse también á los escritos satíricos de D. Emilio Bobadilla.

En cuanto al género de su crítica, no tiene semejanza con el género de las que aquí se ejercen, y si se le quisiera encontrar relación con la de otra parte, habría que buscarla en la crítica fisiológica de Max Nordau en su reciente libro *La Degeneración*, ó en la crítica experimental de Spronck en *Les Artistes littéraires*. Obsérvese que he dicho relación y no filiación, puesto que estos libros han aparecido después de publicados los de *Fray Candil*.

El crítico *siente* la obra artística, como el artista la naturaleza, en lo que hiere su sensibilidad favorable ó desfavorablemente, según su temperamento. Bobadilla siente, tal vez mejor que ningún otro crítico español, esas profundas turbaciones nerviosas que corren por el arte moderno, y le pasa al pintarlas lo que hermosamente decía France de Spronck, porque ha encontrado el género de crítica que conviene á su temperamento. Familiarizado con las investigaciones de Wundt, Sergi, Mosso, Luys y Ribot; «por sus estudios fisiológicos y patológicos de las funciones del

alma, puede ejercer en esas clínicas del genio que exigen un sentido recto, un espíritu científico, una observación penetrante y unos métodos seguros».

Pero estos hombres que nacieron para la clínica son terribles, como dice el mismo France. «Aman las enfermedades. Pinel no conocía nada más hermoso que una bella fiebre tifoidea». Diagnostican con delicia las más terribles neurosis literarias, y describen con placer los síntomas más alarmantes y las lesiones orgánicas más terribles.

El andamiaje científico es hoy, más que nunca, necesario en las obras de arte. Si al pintor y al escultor se les ha exigido siempre que conozcan la anatomía artística, no veo yo por qué al novelista que pretenda ser psicólogo, no puede pedírsele que sepa algo de psicología y de patología, y no mate á un apoplético con los mismos síntomas que á un anémico ó un tísico.

Á *Fray Candil*, como á todos los críticos de su escuela, basada en observaciones recientes y controvertidas, es natural que se le discuta; pero no creo que nadie pueda negarle, hablando sinceramente, que es, no sólo un literato de los

más cultos en asuntos científicos, sino un artista verdadero y original.

Moderno en el pensar, clásico en el decir, sencillo, justo y equilibrado: todo eso es Jacinto Octavio Picón. Ha ejercido, además de la crítica de arte, de la que no podemos hablar ahora, la del género más difícil de criticar honradamente, del género dramático, en el cual el autor no dice todo lo que quiere, sino lo que el público le permite decir. En el teatro no cabe despreciar el criterio de las multitudes; los votos de calidad no valen más que cualesquiera otros durante las representaciones teatrales.

¿Cómo juzgar durante largo tiempo las obras nuevas, sin contagiarse de la vulgaridad y convertirse en un Jeremías constante, atrabiliario, á veces con razón, como fué Cañete, ó en un Sarcey, semidiós de la crítica adocenada?

Picón ha logrado mantenerse á la altura intelectual que le corresponde. Sus artículos, muy bien hechos y muy bien pensados, no satisfarán á todos; como manifiesta sus impresiones culta-

mente, á muchos les parece demasiado benévolo; en cambio á los autores á quienes van enderezadas sus observaciones, y que las comprenden bien, les parece demasiado rígido; pero como Picón no escribe para el teatro y no tiene que dar gusto más que á sus íntimas convicciones, dice lo que siente, y lo dice de la manera que le parece mejor.

Como escribe novelas, nunca ha querido juzgar las de otro. Este detalle retrata por completo su espíritu tan limpio como su prosa.

⁂

No he de hablar sobre los juicios que ha hecho la Sra. Pardo Bazán acerca de los escritores españoles contemporáneos. Reza un refrán que á moro muerto gran lanzada. Opino que en la que dió la Sra. Pardo al moro de Guadix, don Pedro A. de Alarcón, y en la que acaba de dar á otro moro muerto, del cual envidiaría la guzla el mismo Jathib, á Zorrilla, han intervenido por mucho los prejuicios de que hice mención al hablar de la crítica ejercida por los mismos artistas. Lo propio imagino de su polémica con Pereda, de sus críticas de lo que llama *figu-*

rones históricos de Núñez de Arce y de sus frecuentes censuras á las novelas de Picón y de Armando Palacio; no insistiré en esto, no obstante, porque al fin y á la postre es una opinión personal mía en la que es posible que ande equivocado. Pero en lo que se refiere á sus libros capitales, á los de crítica extranjera, sí doy mi juicio, puesto que éste no envuelve una apreciación, sino que señala un hecho que puede comprobarse por todos.

La inteligencia humana no es siempre andrógina: hay intelectos hembras que necesitan para concebir la fecundación extraña. Los libros de la Sra. Pardo Bazán, aunque sean hijos suyos, tienen padre.

La Sra. Pardo en *La Cuestión Palpitante* vulgariza las ideas y los juicios expresados por Zola en *Les Romanciers naturalistes* y *Le Roman expérimental.* En *San Francisco de Asis* copia todo lo que es crítica literaria de Ozanam en su obra *Les poètes franciscaines en l'Italie du* XIII *siècle,* y, por último, en las lecturas que acerca de la Novela en Rusia dió en este Ateneo la misma señora, no sólo toma los juicios, las anécdotas y las notas de *Le Roman Russe,* del Vizconde Melchor

de Vogüe, sino que traduce línea por línea las palabras (*); de tal manera que, cuando no cita á Vogüe lo copia, y cuando no lo copia lo cita.

La diversidad de criterios que existe en estas obras se explica por los parecidos que tienen con sus padres; de otro modo no hay cerebro que se manifieste naturalista por la mañana, místico por la tarde é intelectualista por la noche.

Con el sistema seguido por la Sra. Pardo, es muy fácil ser crítico universal; tradúzcase, por ejemplo, hoy á Heinrich, mañana á Sarrazin, pasado á Bentzon y enseguida á Harlez, y muy pronto se tendrá como resultado una nueva *Historia de la literatura alemana*; otros *Poetas modernos de Inglaterra*, otros estudios de la literatura y costumbres de Norte América, y otro examen de las *Tres literaturas antiguas*, *persa, india y china*. Nada, que en menos de los ochenta días de la novela de marras, se le da la vuelta al mundo como crítico literario.

Pero este sistema tiene sus inconvenientes: es muy posible, como le ha pasado á la Sra. Pardo,

---

(*) Véanse los textos comparados en las páginas 109 y siguientes.

citar opiniones ó juzgar obras de autores que sólo han existido en las erratas de imprenta de los libros copiados; y es muy posible también, como le ha acontecido á la propia señora, trabucar una cita de segunda mano y hacerle decir á alguien lo que nunca imaginó.

La Sra. Pardo, verbigracia, al traducir, sin citarla por supuesto, una página de Leroy-Beaulieu, hizo decir á Humboldt que «*la magnitud* de la Rusia *es superior á la* DEL DISCO DE LA LUNA LLENA», y para suponer que la luna llena no tiene la misma magnitud que la luna en conjunción, es necesario algo más todavía que para imaginarse, como la Sra. Pardo se imagina, que en los «CALEIDOSCOPIOS» y no en los estereoscopios es donde puede mirarse el «hermoso golpe de vista que ofrece un país nevado», ó que el patio de San Juan de los Reyes de Toledo «es una perla DEL ARTE PLATERESCO» (!!).

Y volviendo á las obras citadas, es evidente que el concepto que tengo formado de las ideas de Zola, Ozanam, Montalembert y Vogüe no ha de cambiar porque las mire expresadas en castellano y no en francés.

Ya he dicho lo que opino de las obras críticas

de Zola; admiro artísticamente el romanticismo católico de Ozanam y Montalembert—que es al de la Sra. Pardo lo que los frescos del Giotto á los de Overbeek en las basílicas de Asis;—aplaudo á Vogüe, á ese poeta en prosa—exquisito discípulo de Taine, tan diverso del gran maestro,—pero su *Novela en Rusia* mutilada á veces y despojada de la instrumentación de su prosa, pintoresca y musical, al ser traducida al castellano por la Sra. Pardo, me suena á Wagner tocado en gaita.

Á pesar de todo esto, que nada tiene que ver con el mérito de otros libros de diverso género literario escritos por la Sra. Pardo Bazán, creo que la literatura española debe estarle agradecida hasta por sus obras de crítica, que, al fin y á la postre, ha vulgarizado gallardamente en el *San Francisco* y en *La cuestión palpitante* ideas ajenas que aquí no eran conocidas.

***

El tiempo apremia y encontraréis justificado que pase á hablar enseguida del escritor más sabio en humanas letras que ha tenido España, de D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

Todo encomio es pequeño al juzgar al autor de las *Teorías Estéticas en España*, obra magna, en la que tenemos en nuestra lengua los tres libros que, á decir de Brunètiere, faltan á Francia: una *Historia del Humanismo*, una *Historia de la crítica* y una *Historia de la influencia de las literaturas extranjeras sobre la nacional.*

Este libro no será de los que enriquecen á un autor, pero es de los que enriquecen una literatura entera. Está escrito del único modo con que se escriben los buenos libros de crítica: con documentos originales y con observaciones directas.

No temo equivocarme al decir que está hecho, como dijo el mismo Taine que hacía los suyos, viviendo con la obra el tiempo necesario, llevándola en el cerebro por la calle, por el paseo en coche y á pie, hasta que una observación de la vida diaria, la lectura de un periódico, cualquier detalle íntimo, completan la idea y le dan forma.

Estoy seguro de que á Menéndez y Pelayo le ha de haber acontecido como á Taine, leer cuatro tomos para escribir tres líneas. Así se hacen esas grandes obras de vasta doctrina y profundas enseñanzas.

Menéndez y Pelayo ha dicho, que el que

termina un libro es discípulo del que lo empieza, es cierto, las enseñanzas de sus propias obras han transformado al que en los *Heterodoxos* fué un intransigente sectario en el crítico sereno de las *Teorías estéticas*.

Menéndez y Pelayo y Valera son en la actualidad por modos muy diversos los críticos españoles que están más lejos del dogmatismo.

Menéndez y Pelayo, no es un escéptico risueño y tolerante como Valera; pero tiene como aconsejaba Joubert, el corazón y el espíritu hospitalarios.

XVI.

Voy á concluir, señores.

No imaginéis que me engañaron mis esperanzas, mostrándome como hacedero lo que es imposible: encerrar en el marco de que dispongo un cuadro completo de la crítica en este momento de la historia de las letras. Sólo he intentado señalar sus principales matices, y para darles el justo valor artístico he tenido que recurrir alguna vez á los recuerdos de las escuelas que la precedieron.

Las cosas tal vez no sean como yo las miro, pero las pinto como las veo, y con esto queda satisfecha mi sinceridad de escritor.

Y aquí sin querer vuelvo á una de las notas características con que dí comienzo á este trabajo: al concepto del subjetivismo crítico y de la realidad artística. No se piense que yo creo que en la crítica no hay verdades objetivas que pueden comprobarse. Nadie hasta hoy ha imaginado, por ejemplo, que un verso pueda tener nueve sílabas para un crítico y once para otro; y si existen estas verdades incontrovertibles en la forma, las hay de la misma categoría en el fondo que con ellas se asocia; pero «si se trata de apreciar si la obra de arte representa la vida—como observa Guyau,—la crítica no puede apoyarse sobre nada absoluto; ninguna regla dogmática tiene en su ayuda: la vida no se comprueba, se hace sentir, amar y admirar. Habla menos á nuestro juicio que á nuestros sentimientos de simpatía y sociabilidad».

Y hablando de otro punto que con éste se relaciona, y del cual ya antes hice mención, conviéneme decir que yo no niego al escritor el derecho de escribir obras literarias, tendenciosas ó docen-

tes, ni dudo siquiera de que alcance de este modo á realizar la belleza; lo que niego es que el crítico tenga derecho de exigir esas mismas tendencias en la obra artística que juzga, porque pienso con Maupassant, que aunque «el público está compuesto de grupos numerosos que gritan al escritor: consuélame; diviérteme; entristéceme; enternéceme; hazme soñar; hazme reir; hazme temblar; hazme llorar; hazme pensar», los espíritus elegidos sólo dicen al artista: «Haz algo hermoso en la forma que convenga mejor á tu temperamento.»

En estas ideas, á mi juicio, debe inspirarse toda crítica, y en ellas se inspira gran parte de la contemporánea, que, como habéis visto, se ha transformado, y se ha transformado radical y favorablemente. ¿Quién preferiría hoy, á pesar de méritos que no discuto, un Planche á un Taine; un Johnson á un Arnold, ó un Hermosilla á un Menéndez y Pelayo? Y á pesar de esto, hay quien la da por muerta; no me extraña.

Á cada evolución de un género artístico se ha llorado la muerte del arte, y éste, eterno é impasible, sigue su carrera, dejando ahí el Partenón y la clásica serenidad del verso griego; aquí

la Alhambra y la policroma poesía de las kásidas; allá los templos góticos con sus naves sombrías, en las que resaltan los amplios ventanales, donde parece que la luz se descompone y cuaja en santos de colores; allá la poesía de la Edad media con sus leyendas y sus Cristos, que desde los nichos de piedra y á la luz parpadeante de las lamparillas, sorprenden lo mismo besos que cuchilladas. ¡Y quién sabe si mañana en esos enormes puentes que la moderna civilización tiende sobre los ríos americanos y que parecen dos gigantes harpas eólias unidas por los extremos y suspendidas sobre el abismo, el viento, ese poeta de poemas sin palabras, zumbando en los colosales bordones, inspire á los poetas de otras edades la estrofa de nuestro tiempo, si es que nosotros no la hemos sabido cantar!

La crítica verdadera, libre de trabas y exclusivismos, desplegando una inteligencia que perdona y reconcilia, vive en lo presente, pero piensa también, como Augusto Comte, que la humanidad «es más rica en muertos que en vivos», y quiere vivir también en lo pasado, paladear la vida con todos sus sabores, y en el vasto

horizonte del arte verlo y comprenderlo todo, y ¿por qué no?

¡Qué tiene de extraño que allá en las misteriosas complejidades del cerebro, donde se elabora la idea, y con los fragmentos del recuerdo se forja la esperanza; que allá donde las generaciones que nos precedieron dejaron algo suyo, á lo que responden las células con vibración inconsciente, haya para cada dios un altar, para cada virtud una estatua, para cada sentimiento un cariño y para cada arte un entusiasmo!

Nuestra alma, el alma moderna, es una abeja de las flores del arte de todos los tiempos. Liba en el nelumbo índico, que engendra el nirvana y el olvido, la miel narcotizada de las literaturas orientales; busca el enervante perfume de los nardos de Sulamita en el bíblico Cantar; extrae el zumo de los mirtos que ciñeron á Cloe y de las rosas que coronaron á Lidia; zumba entre las que fueron galardón de trovadores y caballeros en los torneos y justas de amor; llega á las que deshoja Ofelia y á las que recoge Margarita, y se posa, no sólo en las flores sanas de nuestros tiempos, sino hasta en esas pobres

«flores del mal» crecidas á los rayos oblicuos del sol del arte en las literaturas decadentes, y que exhalan un perfume, mezcla de hachís, de tabaco, de alcohol y de morfina.

He dicho.

APÉNDICE

NOTAS

NOTAS

(1) Página 11. Véase TAINE, *Les origines de la France contemporaine*, t. I (*L'ancien régime*), París, 1876: Capítulos I del libro segundo, II y III del libro cuarto, y III del quinto.

(2) Página 14. No es exacto que France haya dicho dogmáticamente que la crítica que él ejerce es la *única* buena. En el párrafo á que me refiero (pág. III del t. I de *La Vie littéraire*), claramente dice: *Telle que je l'entends et que vous me la laissez faire*, la critique est, etc.»

(3) Página 31. No quiere decir esto que yo tenga por modelo de críticas las de Rossetti, ni que esté de acuerdo en todo con sus ideas estéticas; me refiero únicamente á la amplitud de criterio artístico con que juzgó, en ocasiones, hasta á aquellos poetas que estaban más alejados de él en teorías y procedimientos. Véase, si no, el artículo que publicó en *The Chronicle*, acerca de Walt Whitman.

(4) Página 45. Dice de Restif D. Marcelino Menéndez y Pelayo, en el t. V de su *Historia de las ideas*

estéticas, pág. 113: «De este modo abultaba prodigiosamente sus obras: *Las contemporáneas* tienen cuarenta y dos tomos, y llegó á escribir un drama en cinco volúmenes.»

En el ejemplar que poseo del *Teatro* de este autor (*) lo mismo que en los que existen en la Biblioteca Nacional de París marcados con los números 4.130, 4.131 y 4.132, no hay ninguna obra dramática de Restif en cinco volúmenes.

El ilustre crítico ha incurrido por esta vez en una equivocación—nadie es infalible—; me atrevo á señalarla confiando en que su amor á la verdad y la benevolencia con que mira mis estudios han de hacerle perdonar mi atrevimiento.

Le drame de la vie, de Restif,—obra á la que sin duda se refiere—no es un drama en cinco volúmenes, como no es una comedia en muchos tomos *La comedie humaine*, de Balzac. *El drama de la vida* es una colección de trece *actos* ejecutables con sombras chinescas, y de doce piezas que el autor llama *regulares;* no es por lo tanto un sólo drama, irrepresentable por su extensión, y producto de la locura literaria de Restif. Todas las obras que reunió bajo esta denominación general, fueron representadas entonces en diversas casas particulares, según cuentan los bió-

---

(*) *Theatre de Restif,—de la Bretone—à Londres.—Et se trouve à Paris chez l'Auteur, rue des Bernardins*, núm. 10.—1770-1786, t. I.—El t. II está impreso en *Neufchatel*, 1786-1787. —El t. III dice: *à La—Haie—etc., se trouve à Paris—Chez Regnaul, libraire. rue Saintjaques, pres celle du Plâtre*, 1784.

grafos de este escritor, ya por actores de la comedia italiana, contratados al efecto, ya con la ayuda de las sombras chinescas que movía un famoso artista italiano, mientras el mismo Restif se encargaba de recitar el diálogo. Entre las obras de que se compone esta larga serie hay algunas en tres ó en cinco actos. En el curioso ejemplar de *Le drame de la vie*, que he visto en la Biblioteca Nacional de París, la paginación está corrida en los cinco volúmenes.

(5) Página 78. Claro está que al decir que hablaría de algunos de los principales críticos españoles, daba yo por sabido que existen otros muchos que ni aun menciono siquiera por impedírmelo la extensión obligada de mi trabajo ya en sí demasiado largo. En dos libros que preparo, uno acerca de la vida literaria en España, y otro sobre *la Sátira y la Caricatura*, espero dejar cumplidamente subsanadas estas involutarias omisiones.

TEXTOS COMPARADOS

(Véase el capítulo XIII, páginas 90 á 93)

TEXTOS COMPARADOS

En comprobación de lo que digo acerca de las obras de crítica extranjera, firmadas por la Sra. D.ª Emilia Pardo Bazán, publico á continuación, y como muestra, parte del original de Vogüe con la *traducción* al frente.

La exactitud que salta á la vista en lo copiado, ha sido seguida con fidelidad por la Sra. Pardo en cuanto ha dicho sobre la literatura rusa, en la obra mencionada y en los fragmentos publicados á guisa de prólogo de algunas traducciones españolas de autores rusos editadas por *La España Moderna.*

La parte tomada de Vogüe es la relativa á los *Orígenes de las letras rusas.—El romanticismo: los poetas líricos* (Puszkin, Lermontof y Griboyedof).—*El realismo: Gogol.—El poeta y artista Turguenef.—El psicólogo y alucinado Dostoyeuski.—El nihilista y místico Conde Tolstoy.—Naturalismo francés* y *naturalismo ruso.*—Es decir 203 páginas seguidas *sacadas* de un sólo libro.

V. E. M. DE VOGÜE.

LE

ROMAN RUSSE.

Paris 1886.

Le Romantisme.

Durant le régne de Catherine, les doctrines des theosophes, apportées de Suède et d'Allemagne, s'infiltrent en Russie...; ces idées troubles prennent corps dans l'affiliation maçonnique (etc. etc.).

D.ª E. PARDO BAZÁN.

LA REVOLUCIÓN

Y LA NOVELA EN RUSIA.

Madrid 1887.

El Romanticismo.

Durante los últimos años del reinado de Catalina, se infiltran en Rusia las doctrinas teosóficas venidas de Suecia y Alemania: el misticismo iluminista trae de la mano á la fracmasonería... (etc. etc.)

Puszkin.

Le fils des vieux boyars avait pour aïeul maternel un nègre abyssin, Abraham Hannibal..., adopté par Pierre le Grand, qui le fit général et le maria à une dame de la Cour.

Il mène à la victoire toute une pléiade d'intelligences, groupées autour de lui au Lycée, maintenues sous sa domination à l'Arzamas. On appelait ainsi une sorte de cercle ou d'académie qui a été pour le romantisme russe ce que le Cénacle fut pour le nôtre un peu plus tard: le centre d'attaque et de résistance contre les classiques... les joutes poétiques y dégéné-

Llevaba en sus venas mezclada con la eslava sangre africana, por ser nieto de un negro el abisinio Abraham Aníbal..., á quien Pedro el Grande concedió grado de General, casándole con una dama de la Corte.

Le puso á la cabeza de la pléyade poética que se reunía en la sociedad del *Arzamas*. Era el Arzamas lo que para el romanticismo francés el *Cenáculo:* un centro de ataque y defensa contra el clasicismo; mas en breve, las discusiones literarias pasaron al terreno vedado de la política, y se agitaron ideas que habían

rèrent vite en discussions politiques...; commencèrent d'y agiter les idées et les projets qui aboutirent au complot de décembre.

Pouchkine... se rattache toujours et directement aux grands courants de la litterature européenne. Certes, il serait souverainement injuste de voir en lui un imitateur servile... il faut reconnaitre que l'œuvre de Pouchkine, prise dans son ensemble, ne nous révèle aucun caractère ethnique. Sa mélancolie ne lui vient point de l'écrasement russe... (etc. etc.)

de parar en la intentona de Diciembre.

Puchkine pertenece, no hay duda, á las grandes corrientes generales de la literatura europea...; pero sería injusto considerarle mero imitador. Las obras de Puchkine no tienen caracter étnico: su melancolía no es la desesperada tristeza rusa (etc. etc.).

Lermontof.

Autour et au-dessous de Pouchkine, la forêt romantique est touffue... Restons au Caucase pour y attendre Lermontof. C'est le poëte attitré de ce beau pays. Durant la première moitié du siècle, le Caucase fut pour la Russie ce que l'Afrique était pour nous... On comprend la fascination de cet Eden; il offrait aux jeunes Russes ce qui leur manquait le plus: des montagnes, du soleil, de la liberté.

Lermontof... a passé sa courte vie dans les montagnes lesghiennes..., il y est tombé, lui aussi, tué en duel à vingt-six ans comme son aîné Pouchkine, et au moment oú la voix pu-

Entre la apretada región de poetas que se alza en derredor de Puchkine, uno merece especial mención: Lermontof... Lermontof fué el cantor de la región caucasiana. A la sazón el mayor favor que se le podía hacer á un poeta era enviarlo á las montañas: allí encontraba cuanto reclama la fantasía: aire, sol, libertad...

Pero Lermontof en particular se impregnó de ellas, vivió en ellas; cayó herido de muerte á los veintiséis años, cuando la opinión le señalaba por sucesor de Puchkine.

blique lui decernait la succession de cet aîné.

(A Byron); Lermontof lui a pris son âme... ses contemporains s'accordent à nous le représenter vindicatif et hargneux, un méchant compagnon. Ils disent que pour peindre Lucifer, l'auteur du *Démon* n'eut qu'à regarder au dedans de soi... cet esprit tourmenté se montre tout entier, avec son melange d'imaginations grandioses et d'amères railleries.

Moins harmonieux et moins parfaits que les vers de Pouchkine, ceux de Lermontof ont parfois des vibrations plus douloureuses.

Lermontof a jeté les derniers cris romantiques et les plus stridents. Montée à ce paroxysme..., la poésie surmenée va languir et déchoir (etc. etc.).

A Byrón le había bebido el alma, y se le parecía hasta en el carácter descontentadizo, inquieto, en las violentas pasiones, extremadas por un obscuro tinte de malevolencia y soberbia, tanto que sus enemigos dicen, que para describir á Lucifer le bastó con mirarse al espejo. Lirismo desenfrenado, ironía mofadora...:

... inferior á Puchkine en armonía y perfección, le gana en dolorosa y vibrante intensidad.

Lermontof es la nota sobreaguda del romanticismo y después de su muerte es fuerza que decaiga (etc. etc.)

Griboyedof.

Le temps seul leur a manqué pour réaliser de magnifiques promesses...; sa gloire naquit d'un coup... elle ballança un instant celle de Pouchkine...

En 1829, comme il voyageait au Caucase, il rencontre un chariot au bac d'une rivière... Quelques Géorgiens les accompagnaient... C'était le corps de Griboïedof (etc. etc.).

...apuntaba con magníficas promesas en Griboyedof... mereció ser señalado como émulo de la gloria de Puchkine. Cinco años después al regresar Puchkine del Cáucaso se tropezó con unos georgianos que llevaban en un carro un cuerpo muerto. Era el de Griboyedof (etc. etc.).

Gogol.

Nicolas Vassiliévitch naquit en 1809, ...au centre des terres noires et de l'ancien pays cosaque. Son premier éducateur fut son grand-père... L'enfant fut bercé aux recits de l'aïeul, survivant des époques heroïques, ...La jeune imagination s'emplit de ces histoires.. Gogol partit pour Petersbourg... léger de bourse, riche d'illusions... Il apprit que la grande ville était un désert plus inclement que sa steppe natale... Après bien des démarches, il obtint une modeste place d'expéditionnaire au ministère des apanages... Tandis qu'il copiait la prose de son chef de division, la bureaucratie russe posait devant lui...; Bientôt las de ce métier, Gogol en essaya quelques autres...il offrit ses services à la direction des théâtres; on ne lui trouva pas assez de voix... il entreprit sans grand succès des éducations dans des famille de l'aristocratie pétersbourgeoise.

Gogol a raconté avec quelles palpitations il sonna un matin à la porte du grand poëte. Celui-ci dormait encore, ayant veillé toute la nuit... avait passé la nuit à jouer aux cartes... mais l'accueil fut si cordial! Pouchkine... Exempt

Nació Gogol en 1809: corría por sus venas sangre cosaca y vió la luz en el centro de Estepa... Su abuelo, teniéndole en las rodillas, le refería consejas heroicas... Esta fue la gran escuela de su imaginación...

...Gogol pasó á San Petersburgo... llevaba la bolsa ligera y la fantasía caliente. Vió que la gran ciudad era un desierto más árido que la Estepa, y aun después de lograr puesto en las oficinas del Estado, pasó estrecheces y soledades que no podría describir nadie sino él. Una ventaja tuvo: estudiar de cerca el mundo burocrático, y encontrar en el polvo de los legajos alguna de sus páginas mejores. Cesante ya, rodó como la hoja desprendida del árbol: quiso ser actor, y le hizo traición la voz; metióse á preceptor, y vió que no servía para la enseñanza.

Un día llamó con mano trémula á la puerta de Puchkine que aun dormía por haber pasado en blanco la noche jugando y bebiendo; el poeta manifestó al principiante la cordial benevolencia de los espíritus generosos á quienes no mo-

d'envie, libéral de son trop-plein d'idées et de gloire, il aimait naturellement le succès d'autrui... Gogol suivit le conseil; il écrivit les *Veillées du hameau.*

L'effet du livre fut considérable; il avait par surcroît le mérite de révéler un coin de Russie inconnu.

...Pouchkine l'engagea à traiter des scènes tirées de l'histoire nationale et des mœurs populaires.

Les Veillèes... c'est toute l'enfance du... auteur, tout... l'amour de la terre d'Ukraine, ...la Petite-Russie se déroule devant nous; paysages et foules, tableaux de mœurs rustiques, dialogues populaires, légendes grotesques ou terribles... éléments assez contradictoires font corps dans ces récits, la gaieté et le fantastique... la gaieté l'emporte, saine et robuste. Rien encore du rire amer qui creusera bientôt son pli sur la lèvre de Gogol... Tout cela est conté dans une langue grasse et savoureuse, chargée de mots petits russiens, de locutions naïves ou triviales, de ces diminutifs caressants... Par instants, un flot de poésie...

En 1834, l'auteur leur donna une suite sous ce titre: *Récits de Mirgorod.*

L'œuvre capitale dans ce recueil, celle qui assura la célébrité de l'écrivain, c'est

lesta el brillo de ajenas glorias, y animado por él dió Gogol á la estampa su primer libro las *Veladas de la Granja.* Fué sorprendente el éxito; por vez primera un escritor revelaba al público con toda sinceridad una comarca rusa. Había acertado Puchkine al aconsejar el estudio de escenas nacionales y costumbres populares.

Son las *Veladas* eco de la infancia del autor, del cariño á la tierra natal; en sus páginas alienta y vive la Rusia menor, sus paisajes y gentes, el espectáculo de sus costumbres rústicas, los diálogos populares, las leyendas y brujerías. Es obra alegre y sencilla, no impregnada aun del pesimismo que más adelante entenebreció el alma de Gogol: con fuerte sabor del terruño, cuajada de formas dialectales y diminutivos cariñosos y á veces oreada por auras de poesía.

Las *Narraciones de Mirgorod* que siguieron á las *Veladas*, contienen ya una de las joyas de Gogol, *Tarás Bulba.*

Generalmente se esti-

Tarass Boulba. Tarass est un poëme épique en prose, le poëme de la vie cosaque d'autrefois... Comme il l'a dit il ne faisait que rédiger les récits de son aïeul, témoin et acteur de cette Iliade.

La femme... pauvre créature, égarée dans cette horde de soldats célibataires..., les rares caresses n'étaient qu'une aumône...

Amour, instincts, tout ce qu'il y avait de tendre et de passioné dans la femme s'était concentré dans le sentiment maternel... Les fils de Tarass sont venus au logis pour une nuit seulement, a l'aube, leur père doit les emmener au camp... Peut-être qu'a la première rencontre, un Tartare leur coupera la tête.

Un des hommes les plus compétents en cette matière, M. G. Guizot, disait naguère qu'à son avis *Tarass Boulba* est le seul poëme épique vraiment digne de ce nom chez les modernes.

Les petits propriétaires d'autrefois c'est une histoire très simple... l'observation minutieuse d'une existence sans incidents, avec un grain de tristesse...

En 1835... quitta definiti-

man en Gogol los méritos del novelista. Yo, juzgándole por sus obras mayores, *Tarás Bulba* y las *Almas muertas*, veo en él una potencia épica.

Gogol declara que se limita a redactar en debida forma las narraciones de su abuelo, testigo y actor de la Iliada cosaca.

La esposa de Tarás... mísera criatura perdida entre una horda feroz, entre una milicia de celibatarios; ser acariciado algunos minutos por el áspero marido abandonado luego, y cuyo instinto amoroso se ha condensado en los frutos de aquel fugitivo instante de ventura. Ve la infeliz á sus hijos adorados que sólo han de pasar en la casa paterna una noche, pues al rayar la aurora el padre se los llevará á la guerra, donde acaso al primer encuentro un tártaro los degollará.

Acaso en la edad moderna, como opinaba Guizot, no hay poema épico verdadero sino Tarás Bulba.

Los pequeños propietarios de antaño, historia vulgar, llena de franca observación, desempeñada con todos los procedimientos de los grandes novelistas contemporáneos.

Hacia el año de 35...

vement le service publique «me voici redevenu un libre Cosaque» ecrit-il à cette date... réunis plus tard sous ce titre: *arabesques*... Gogol y a déversé sans choix le deblai de sa table de travail, articles critiques, canevas pour ses leçons d'histoire du moyen âge, chapitres de romans mort-nés.

Les nouvelles de cette même époque nous le montrent tâtonnant dans son réalisme... Parmi ces compositions inégales, le *Manteau* mérite une place à part.

Leur triste héros..., type grotesque d'employé... est un copiste, il a le génie et la passion de la copie.

dejó Gogol su oficina para siempre, exclamando: «Ya vuelvo á ser un libre cosaco, ya me pertenezco», y publicó un tomo *Arabescos* recopilando en él páginas sueltas, artículos críticos y bocetos. Sus novelas breves de la misma época son los tanteos de su realismo naciente, entre los cuales descuella *El abrigo*. Heroe de la historieta es un grotesco empleadillo... que no sabe sino copiar y copiar.

Parece que esto mismo le pasa á la Sra. Pardo, que tiene á su modo *le génie et la passion de la copie;* y como *Il semblait qu'en dehors de la copie rien n'existât pour elle*, cuando escribió las obras que he juzgado, me es imposible seguirlas reproduciendo por *partida doble:* este apéndice se haría entonces interminable. Sin embargo, por si hay quien desee hacer la *reconstrucción* íntegra por sí mismo, ahí va una doble serie de páginas que, cotejadas, pueden servir de guía en este caso.

V. E. M. DE VOGÜE.

Páginas 30—38—35—37—45—47—48—50—53—54—55—56—57—50 (de nuevo)—52—71—74—76—77—78—82—78 (de nuevo)—79—80—83—84—85—86—87—92—94—96—113—

D.ª E. PARDO BAZÁN.

Páginas 240—243—245—246—252—253—254—255—256—257—258—262—263—264—265—266—267—271—275—276—277—278—279—280—281—282—283—284—285—286

114—97—98—99—100—103—104—105—106—107—110—116—117—121—123—124—126—127—128—129—140—150—153—167—171—172—186—187—196—197—204—205—206—207—208—209—210—217—219—220—221—222—223—237—245—246—247—254—258—261—267—268—269—270—271—272—273.—Véase además de la 279 á la 340.

—288—289—290—291—293—294—303—304—305—306—307—313—314—321—331 á 345—347—349—350—351—357—358—359—360—361—362—363—364—365—367—368—369—370—371—372—373—374—377—378—379—380—381—382—383—384—385, y de la 386 á la 440.

No se crea que en las páginas que faltan en la numeración correlativa de las series que he tomado como ejemplo, dice la Sra. Pardo algo original. No; en unas parafrasea, en otras cita á Vogüe, y en las demás reproduce—tomándolos también de la obra citada—varios párrafos de escritores rusos. Esa es la parte más curiosa del caso. Como la Sra. Pardo, que no ha estado en Rusia ni sabe ruso, no podía esperar que se la creyera sólo bajo su palabra, tuvo por fuerza que citar á alguien. De ahí que en su *copia*, cada vez que lo estima conveniente, abre las comillas, hace una cita, las cierra y sigue copiando.

Para no citar siempre á Vogüe—al que nombra en sinnúmero de ocasiones—válese de los medios más ingeniosos. Dice, por ejemplo: «Estoy de acuerdo con los que.....» (página 251). «Hay quien piensa que.....» (p. 252). «Todo el mundo conviene en que.....» (p. 267). La leyenda general asegura que.....» (p. 306). «Escritores recientes, rectifican.....» (p. 307). «Según dicen.....» (p. 322). «Voguié que.....» y «yo veo en.....» (p. 265-266), y esos autores con los que está de acuerdo (¡y tanto!); esa gente que piensa y dice que.....; esa leyenda general; esos escritores recientes; esa opinión de Vogüe; ese juicio que ella expone, y ese *todo el mundo*, se reducen á un solo individuo, ¡al mismísimo Vogüe! (p. 40-41-42-128-129-172-83-84) que en este caso, sin figura retórica, podría decir de sí propio como Walt Whitman: «Soy complejo. Soy un solo hombre y contengo en mí multitudes.»

Con el objeto de que se vea de qué modo tan libre traduce la Sra. Pardo cuando cita, y de qué manera tan fiel cuando no cita, reproduzco, como ejemplo, unas páginas seguidas (384 y 385). En ellas puede estudiarse también el nuevo método—del que ya hablé—con que reparte y usa las comillas que hasta ahora habían servido para señalar lo ajeno en los escritos.

Nul n'a poussé plus avant le realisme... Appelons cela, si vous voulez, du réalisme mystique. ... on peut l'appeler avec justice (à Dostoïevsky) un philosophe, un apôtre, un aliéné...

Jamais je n'ai vu sur un visage humain pareille expression de souffrance amassée; toutes les transes de l'âme et de la chair y avaient imprimé leur sceau; on y lisait, mieux que dans le livre, les souvenirs de la maison des morts, les longues habitudes d'effroi, de méfiance et de martyre. Les paupières, les lèvres, toutes les fibres de cette face tremblaient de tics nerveux. Quand il s'animait de colère sur une idée, on eût juré qu'on avait déjà vu cette tête sur les bancs d'une cour criminelle, ou parmi les vagabonds qui mendient aux portes des prisons. A d'autres moments, elle avait la mansuétude triste des vieux saints sur les images slavonnes.

Cet écrivain, fut l'idole d'une grande partie de la

Nadie llevó más allá el realismo; pero el suyo puede llamarse un realismo místico. Tan pronto es Dostoyeuski un apóstol, como un demente; ya filósofo, ya frenético.

« Jamás he visto — dice Voguié describiendo su fisonomía — acumulada en un rostro humano tanta expresión de sufrimiento: todas las angustias del alma y de la carne habían impreso su sello en él; mejor que en libro alguno se leían los recuerdos del presidio, la larga costumbre del terror, del suplicio y de la angustia. Cuando se encolerizaba, diríase que le había visto uno en el banquillo de los acusados. Otras veces su rostro tenía la triste mansedumbre de los santos viejos en las imágenes esclavonas.»

En sus últimos años era Dostoyeuski el ídolo de la

jeunesse russe; non seulement elle attendait avec fièvre ses romans, son journal, mais elle venait à lui comme à un directeur spirituel, pour chercher une bonne parole, un secours dans les peines morales.

Le prestige littéraire et artistique de Tourguénef avait subi une éclipse fort injuste; l'influence philosophique de Tolstoï ne s'adressait qu'aux intelligences; Dostoïevsky prit les cœurs, et sa part de direction dans le mouvement contemporain est peut-être la plus forte. En 1880, à cette inauguration du monument de Pouchkine, où la littérature russe tint ses grandes assises, la popularité de notre romancier écrasa celle de tous ses rivaux; on sanglota tandis qu'il parlait, ont le porta en triomphe, les étudiants prirent d'assaut l'estrade pour le voir de plus près, pour le toucher, et l'un de ces jeunes gens s'évanouit d'émotion en arrivant jusqu'à lui (etc. etc.)

juventud rusa, que no sólo esperaba con ansiedad sus novelas, sino que acudía á consultarle como á director espiritual, buscando sus consejos ó el consuelo de su palabra. Eclipsado momentáneamente el prestigio de Turguenef, y limitado el de Tolstoy á las inteligencias, Dostoyeuski, el corazón llagado, fué objeto del amor de las nuevas generaciones. Cuando en 1880 se inauguró el monumento de Punchkine, la popularidad de Dostoyeuski llegaba á su plenitud: mientras habló, la gente sollozaba; lleváronle en triunfo; los estudiantes asaltaron el estrado para verle más de cerca, y uno se desmayó al tocarle (etcétera, etc.).

Por no dejar nada sin copiar, en la misma página en que escribe la Sra. Pardo que «no está conforme con todos los dictámenes de Vogüe» (¡¡¡!!!), copia hasta los testimonios de personal agradecimiento dados por el ilustre escritor á los autores de las obras que «iluminaron su camino, y le precedieron en los estudios eslavos.»

... á M. Anatole Leroy-Beaulieu. De l'aveu de tous

... la de Anatolio Leroy Beaulieu, es un estudio pro-

les Russes, son grand ouvrage est le plus complet et le mieux informé qui ait été publié (etc.)... J'en dis autant pour l'*Histoire de Russie* et la *Russie épique* de M. Rambaud, qui m'ont été d'un précieux secours.

fundo, acabado y exactísimo, al decir de los mismos rusos (etc.).

... así como en la notable *Historia de Rusia*, por Rambaud, he bebido sorbos más copiosos.

Y agrega después de lo de los *sorbos copiosos:* «dejándolo advertido, podrá dispensárseme de mentarlas á cada paso.» Sí, señora, en mi humilde opinión, en todo lo que se refiere á la historia crítica de las letras rusas, puede usted dispensarse de nombrar las obras de Leroy-Beaulieu y Rambaud; en cuanto á la de Vogüe, ya es otra cosa: ¡el sorbo fué tan copioso!.. 203 páginas seguidas!... (¡Hasta verte, Jesús mío!) Para sorberse así un libro entero y evitarse inconvenientes, lo mejor es escribir la portada de otro modo, verbigracia: LA NOVELA EN RUSIA POR EL VIZCONDE E. M. DE VOGÜE, TRADUCCIÓN CASTELLANA DE DOÑA EMILIA PARDO BAZÁN.

*
* *

Temo cansar al lector curioso que me haya seguido en estas pesquisas, y deseo, antes de cerrar esta nota, haciendo algunos comentarios y aclaraciones indispensables, decir dos palabras siquiera acerca del *San Francisco*, de la Sra. Pardo.

La indagación de los orígenes de este libro, es más laboriosa aun que la de las fuentes de *La novela en Rusia*. En la urdimbre de la obra ha tomado parte más directa la Sra. Pardo, y han *colaborado* en el trabajo varios autores. No es, sin embargo, tarea imposible hallar la pista, verbigracia, guiándome por el primero de mis apuntamientos, abro el libro en las páginas 10 y 11, t. 1, busco después la página 52 en la obra de Ozanam que he citado, y encuentro las siguientes *coincidencias:*

... compagnies joyeuses qui se formaient alors, sous le nom de corti, et qui popularisaient le gai-savoir...; Souvent ses compagnons,

... bulliciosas juntas, conocidas por el nombre de Corti, en que se trovaba y endechaba...

De cuantos mozos biza-

émerveillés de sa bonne mine et de la noblesse de ses manières, le choisirent pour leur chef, et, comme ils disaient, pour le seigneur de leurs banquets.

La foule l'admirait, et le proclamait la fleur des jeunes gens.

rros y arrestados se asociaban para solazarse y divertir sus ocios, era Francisco, el más liberal y dadivoso, el más exquisito en la elegancia, el más desenfadado en el porte... Así vino á ser jefe y natural capitán de todos ellos.

Llamábale la gente la flor de los mancebos de Asís.

De estas *semejanzas* con *Les poètes franciscains* está lleno el *San Francisco.*

Tomo al azar otra de mis notas; dice: Compárense los párrafos marcados en la introducción de la *Historia de Santa Isabel* por Montalembert, con los señalados en la introducción del *San Francisco.* Empiezo á confrontar por los párrafos señalados en el primero de estos libros en las páginas 17 á 31, que corresponden en el segundo á los de las páginas CXXXV á CXLI, y hallo, además de lo de siempre, que en el *San Francisco* hay erudición de tercera mano servida como directa; ejemplo, la cita de Salimbene de la página CXLI que la Sra. Pardo tomó de Montalember, quien á su vez—y así lo expresa en la página 31—la sacó de la *Historia de los Emperadores de la casa de Hohenstaufen* de Raumer (t. III, pág. 48, *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit*).

No sé si dolerme de tener que dejar en cartera las demás anotaciones.

Debo pasar á otra cosa, porque este apéndice se va haciendo demasiado largo y quiero justificar cuanto dije antes.

Hablé en la página 91 de la diversidad de criterios de la Sra. Pardo, explicable sólo por su manera de hacer los libros. Lo decía refiriéndome á diversas obras, pero en una misma, y á vuelta de hoja pueden verse palmarias contradicciones.

Dice en la página 103 de *La Novela en Rusia*, «en el resto de Europa son las ciudades quien regula la marcha política», «en Rusia puede decirse que proporcionalmente no influye la ciudad», y escribe en la página 120, «á no

haber ciudades no habría revolucionarios en Rusia.» ¿Quién entiende ese logogrifo? Y si hay alguno que lo resuelva, no descifrará este otro.

Nos cuenta en la pág. 104, que «tan grande es el poderío del ingenio ruso», que le ha hecho «involuntariamente» respirar la poesía que hay en el labriego, «hasta» á ella, «latina desdeñosa, aristócrata por instinto, propensa á reirse de cuanto se refiere al rústico, al villano harto de ajos». Y á renglón seguido, espontaneándose en la página 110, escribe: «El mozo gallego que guía su yunta de bueyes uncida al carro gemidor de primitiva forma, no sólo remueve en mi alma la santa idea patriótica, pero me produce emoción estética que jamás experimentaré ante una levita y un sombrero de copa alta».

¿Cómo se explica que D.ª Emilia Pardo, *latina desdeñosa, aristócrata por instinto* y dispuesta á reirse de *villanos ahitos de ajos*, de sólo ver á un *mozo gallego* (que de seguro no se alimentará con faisanes y trufas), sienta esas emociones tan hondas é inefables? ¿Cómo? Recordando que, como yo he probado, su obra literaria—hablo por ahora de la crítica—está zurcida con retales ajenos y uno que otro *añadido* propio.

*
* *

Antes de terminar me interesa hacer una aclaración:

Cuando acepté en el Ateneo el encargo de desarrollar el tema que debía servir de base en las discusiones literarias del curso del 93, tema que dió motivo al estudio que hoy publico, lo acepté con sus ventajas y sus inconvenientes.

Uno de estos últimos era tener que tratar de las obras de crítica de la señora Pardo, estando, como estaba, en el secreto de su elaboración.

No podía dejar de hablar de ellas: la fama de que disfruta la celebrada escritora, hacía imposible mi silencio, que hubiera sido, por otra parte, inútil, pues en las primeras discusiones se me habría acusado de una omisión injustificada, y, para defenderme, hubiera tenido que decir lo que antes callara.

Sincero en todos mis elogios, no quise ni pude hacer una alabanza injusta, faltando á la verdad á sabiendas. No obstante, de ningún modo hubiera sido tan explícito como relativamente lo soy ahora, si la misma Sra. Pardo

no se hubiera encargado de obligarme á serlo. Al contestar á mis afirmaciones, pierde su «*imperturbable ecuanimidad*», porque escritores satíricos, muy alabados por ella en tiempos no lejanos, me honraron repitiendo mis palabras, y se expresa en términos que no he de calificar.

Para responder, lo más conveniente me ha parecido probar que mis *testimonios* son *verdaderos*, y ya que así lo he hecho, me permito copiar un párrafo de D. Federico Balart, párrafo que viene de molde en el caso presente.

«En crítica como en todo—decía juzgando este mismo estudio—la ingenuidad es una virtud, la veracidad una obligación. Eso lo sabe y lo practica el Sr. Icaza á fuer de hombre honrado y de escritor concienzudo.»

Tratándose de apreciaciones críticas, que no sean originales, no caben componendas, ni es posible hacer uso del gastado repertorio de erudición barata—no me refiero á la Sra. Pardo, hablo en general—con que se defienden los plagios de las obras de imaginación, sacando á relucir los nombres de Dante, Shakspeare y Goethe, á propósito de cualquier cuentecillo, traducido del francés, como si fuera lo mismo sacar relojes que conquistar reinos, y como si Alejandro, Aníbal y Napoleón pudieran *cantarse* y *bailarse* el terceto de *ratas* de *La Gran Vía*. Pero, volviendo al asunto, decía que tratándose de apreciaciones críticas que no sean originales, no cabe defenderlas con argucias.

Si en la crítica no hay manifestación de ideas ó impresiones *propias*, sugeridas por una obra artística, ¿qué hay en ella de original entonces? Lo que no se ha visto, no se ha leído ó no se ha escuchado, ¿puede juzgarse con criterio personal? Luego nadie debe imaginarse que la Sra. Pardo, que cuando escribió el *San Francisco* no había estado en Italia, dijera *por boca propia*, verbigracia, que en la iglesia de San Antonio en Padua las «magníficas estatuas, al reflejo de las luces, parecen animarse y vivir» (pág. 239, t. I), ó que en Santa Croce de Florencia, «cruzando las hileras de sepulcros que encierra el recinto, extraña y profunda emoción sobrecoge el ánimo» (pág. 241, t. I). Ni pudo tampoco, sin saber ruso, hacer *por su cuenta* paralelos entre la *armonía* y la *perfección* de los versos de Puszkin y los de Lermontof. ¿Qué originalidad puede quedarle á esta *crítica?* ¿La de las palabras? ¿Y cuando éstas son iguales á las de la obra copiada? Porque, ya lo hemos visto, con las mismas palabras

de Vogüe asegura la Sra. Pardo y Bazán que si Lermontof es «inferior á Puchkine en armonía y perfección, le gana en dolorosa y vibrante intensidad.» En este caso están de sobra justificados mis conceptos. Los que no podrían justificarse nunca y de ningún modo, porque convierten en regla lo que es una excepción, felizmente, son ciertos juicios de la misma Sra. D.ª Emilia Pardo Bazán que, ¡quién lo creyera!, nada menos que en *La novela en Rusia* (pág. 7), y hablando de la literatura española en general, dice: «Somos gente que olvida todo el año sus glorias para recordarlas cuando se encomian las ajenas; confundimos la influencia con la imitación; vivimos temblando de que nos roben de noche y por sorpresa nuestra originalidad, y la juzgamos tan frágil y vidriosa, que ni aun nos atrevemos á tentarnos para averiguar donde reside.»

Dejo al lector los demás comentarios.

REGISTRO ALFABÉTICO

REGISTRO ALFABÉTICO

DE

OBRAS Y AUTORES CITADOS

A

ABREU, pág. 64 de este estudio. Véase *Braga*.

ADDISON, p. 51.—V. *Arnold*.

ALARCÓN (Juan Ruiz de), p. 28-68.

ALARCÓN (Pedro Antonio), p. 89.

ALAS, p. 72-73-84.—V. *Clarín*.

ALTAMIRA, p. 85.—*Mi primera Campaña*, Madrid, 1892.

ALTAMIRANO (Ignacio), p. 70.

AMBROSOLI, p. 50.—V. *Grosso*.

ANACREONTE, p. 32.

AMUNÁTEGUI (Miguel Luis), página 71.—*Vida de D. Andrés Bello*, Santiago de Chile, 1882.

ANCONA (Alessandro d'), p. 50.—*Origini del teatro in Italia*, Bologna, 1877; 2 vol.

ANQUETIL DUPERRÓN, p. 57.—V. *Burnouf*.

ARNOLD (Matthew), p. 16-32-51 52-53-97.—*Essays in criticism*, London, 1865.—*Irish essays and others*, London, 1882.—*New Poems*, London, 1885.

AST, p. 56.

AUGER, p. 43-44.

AZEVEDO, p. 64.—V. *Braga*.

B

BAJU (Anatole), p. 46.—*L'école decadente*, Paris, 1887, p. 9.—*L'anarchie littéraire*, Paris, 1892, p. 25.

BALART, p. 16-32-64-66-80-81-82-83.—*El Imparcial*, 5 Septiembre, 1892.—*La Ilustración Española y Americana*, 1891-92.—*El Globo* (primera época), artículos con la firma de *Un*

aficionado.—Los lunes de El Imparcial, 1891-93.

Balzac, p. 85.

Banville (Thèodore de), p. 31. —*Petit Traité de poésie française*, Paris, 1888.

Barbey d'Aurevilly, p. 44-60. —*Litterature étrangère*, Paris, 1891.

Bartoli, p. 50.—*Storia della letteratura italiana*, Firenze, 1878-87; 7 vol., v. t. iv.—*I precursori del Rinascimento*, Firenze, 1877.

Baudelaire, p. 22-29-36-48-60. — *L'art romantique*, Paris, 1885, p. 154-155-99-103-104. *Les paradis artificiels*, Paris, 1889, p. 145 y sig.—V. *Gautier*. — Pueden consultarse: Bourget, E. P. C., p. 3 á 32; Spronck, A. L., páginas 83 á 135.

Bayle, p. 50.—V. Stendhal.

Becker, p. 56.

Belli, p. 50.

Bello, p. 69.

Bentzon, p. 91.—*Littérature et mœurs étrangères*, Paris, 1882; 2 vol.

Bergerac, p. 45-46.—V. *Gautier*.—L. G., p. 181.

Berthelot, p. 30.

Bobadilla (Emilio), p. 86.—V. *Fray Candil*.

Bodenstedt (Federico Martín de), p. 58. — *Die poetische Ukraine*. — *Tægliche Rundschau* (Revt.ª diaria de Berlín)

Boileau, p. 28-41-49-84.—Véase *L'art poetique*.

Bourget, p. 14-15-17-22-32-52-73-79-84.—*Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1891, p. 36-69-90-98-102.—*Études et portraits*, Paris, 1889, t. i, p. 300.—*Le disciple*, Paris.

Boursault, p. 28.

Braga (Theophilo), p. 63-64.—*Parnaso portuguez moderno*, Lisboa, 1877, p. xix á xxv y de 157 á 238.

Brandes (Dr. Georg), p. 15-58. —*Impressions of Russia.—Translated from the danish by Samuel C. Eastman*, London, 1889.—*Eminent authors of the nineteenth century. Translated from the original by Rasmus B. Anderson*, New-York, 1886.

Bretón de los Herreros, p. 9.

Brunetière (Ferdinand), páginas 44-73 93.—*L'evolution des genres dans l'histoire de la littérature; L'évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, t. i, p. 2 y 225.

Bryant, p. 60.—V. *Stedman*.

Burnouf (Eugène), p. 56-57.—*Commentaire sur le Yaçna*, Paris, 1834.

Byron, p. 42-49.

C

Cable (George Wáshington), página 60.—V. *A Library of American Literature. Compiled and edited by Edmund*

Clarence Stedman and Ellen Mackay Hutchinson. Webster and Co., New-York, 1890.

CAMERINI, p. 51.—*Nuovi profili letterari*, 1875 (editor Battezzati).

CAMPOAMOR, p. 9-29-30-67-85.—*La Metafísica y la Poesía, La España Moderna*, Julio, 1890. página 142.

CAÑETE, p. 65-88.

CAPUANA, p. 15-32-51.—*Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, 1880, 2 vol.—*Per l'arte*, Catania, 1887.—*Giacinta*, Milano, 1879.

CARDUCCI, p. 31-36-51.—*Discorsi letterari é storici*, Bologna, 1889, v. p. 29 á 187.—*Odi barbare*, Bologna, 1880.—*Rime nuove*, Bologna, 1887.

CARLYLE, p. 34-54 85.—*Les héros*, Paris, 1888, p, 123 á 179.

CARO (E.), p. 44.—*La Critique contemporaine et les causes de son affaiblissement R. des Deux Mondes*, 1.° Febrero, 1882).

CARO (Miguel Antonio), p. 70.

CASANOVA, p. 45.

CASAUBON, p. 11-56.—Pueden consultarse: Nisard (M. L. Charles).—*Le triumvirat litteraire au XVI.e siècle*, Paris, 1852, y el estudio de los *Haag* en el t. II ó III de la *France protestante*, Paris, 1847-59.

CATULO, p. 36.

CELESIA, p. 50.—*Storia della etteratura in Italia ne'secoli barbari*, Genova, 1882-83; 2 vol. v. los capítulos XIX, XX y XXI del t. I.

CERVANTES, p. 28-41.

CLARÍN, p. 32-71-83-84-85.—*El Señor y lo demás son cuentos*, Madrid, 1893.—Prólogo á *Escaramuzas de Fray Candil*, p. XXV. — *Sermón perdido*, Madrid, 1885.—*Museum*, Madrid, 1890, páginas 15 á 50.—*Mezclilla*, Madrid, 1889. — *Ensayos y Revistas*, Madrid, 1892.

COELHO (Latino), p. 63.

COMTE, p. 98.

CORNEILLE, p. 28.

COUSIN, p. 50.

CREUZER, p. 56; puede consultarse: *Renan* E. M. C., página 315.

CRUZ (Sor Juana Inés de la), página 68.

CUETO (Leopoldo Augusto de), página 84.

CURTIUS, p. 56.—*Histoire Greque* (trad. Bauch), Paris, 1880; tomo I, p. 463; t. II, p. 101 á 104-582; t. IV, p. 76.

CH

CHATEAUBRIAND, p. 49.—*Le génie du Cristianisme*, Paris.—Véase *Poétique du Cristianisme.*

D

DAUDET (Alphonse), p. 31.—*Trente ans de Paris*, Paris,

1888.— *Souvenirs d' un homme de lettres*, Paris.

DARWIN, p. 44.

DELMONTE (Ricardo), p. 70 — *El efectismo lírico*.—Habana.

DESJARDINS (Paul), p. 16. — *Esquisses et impressions*. — Paris, 1889, p. 124 á 135.

DONALDSON, p. 57.

DROYSEN, p. 56.

DU BELLAY, p. 49.— V. *Defense et illustration de la langue française*.

DUMAS (hijo), p. 34-35: — *Entr'actes*, Paris, 1878-79; 3 vol., p. 321 á 338 del t. I.—*Théatre complete*, Paris, 1890-92; 7 volúmenes; véanse los prólogos.

DURÁN (Agustín), p. 84.

E

ELZE, p. 58.—*William Shakspeare*, 1876. — *Lord Byron*, 1886.

EMERSON, p. 42-62.—*Representative Men, seven Lectures*, London, 1850.

ESCALÍGERO, p. 11. — V. *Casaubon*.

ESQUILO. p. 36.

F

FABRICIO, p. 56.

FERNÁNDEZ-GUERRA (Aureliano y Luis), p. 84.

FLAUBERT, p. 12-22-28-29.—*Correspondence*, 1.er *Serie*, Paris, 1887.—*Lettres a George Sand*, Paris, 1884.— Pueden consultarse: *Spronck*, A. L., p. 239 á 97; *Bourget*, E. P. C., p. 113 á 73; *Maxime du Camp*, *Souvenirs littéraires* («Revue des deux modes», 1881-82). — V. cap. IV y sig.; *Brandes*, E. A., p. 259 á 309, y *France* V. L., t. II, p. 18 á 27, t. III, p. 298 á 308.

FRANCE (Anatole), p. 14-15-17-22-32-80-86. — *La vie littéraire*, Paris, 1889 á 92; 4 vol.; t. I, p. III; t. II, p. XVI.—*Le crime de Silvestre Bonnard*, Paris, 1886.

FRAY CANDIL, p. 33-86-87.—*Capirotazos*, Madrid, 1890.—*Triquitraques*, Madrid, 1892.

G

GALUSKY, p. 57. —(*Revue des deux mondes*, 1.° Marzo, 1848.)

GARRET (Vizconde Almeida), p. 64.

GAUTIER, p. 22-32-60. — V. Prólogo de *Les fleurs du mal* de *Baudelaire*, Paris, 1888, p. 1 á 90. — Puede consultarse: *Spronck*, A. L., p. 39 á 82.— V. Prólogo de *Mademoiselle de Maupin*.— *Les grotesques*, Paris, 1882.

GERVINUS, p. 58. — *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, Leipzig, 1853. — Puede consultarse; *Heinrich*, L. A., t. II, p. 366-399; t. III, p. 480.

GNOLI, p. 50.—*Studi letterari*, Bologna, 1883.

GOETHE, p. 31-36-52-53-56-85.—V. *González Serrano* y *Heinrich*.

GOFFIC (Charles le), p. 32.—*Les romanciers d'aujourd'hui*, Paris, 1890, p. 295 á 300.—*Amour breton*, Paris.

GONCOURT, p. 22-28-30-31. —*Prefaces et manifestes*, Paris, 1888.—*Journal*, Paris, 1888 á 92; 6 vol.—*Idees et sensations*, Paris, 1866.—Pueden consultarse: *Sainte-Beuve*, *Nouveaux Lundis*. t. IV, 1862 y t. X, 1866; *Bourget*, N. E. P. C., p. 138 á 98; *Spronck*, A. L., p. 239 á 97; *Le Goffic*, R. D'AU., página 60 á 70.

GONÇALVES DÍAZ, p. 64.—Véase *Braga*.

GONZÁLEZ SERRANO (Urbano), p. 85.—*Goethe*, Madrid, 1892.

GÓMEZ RESTREPO, p. 71.

GOUNOD, p. 21. (Paréceme que en la introducción que puso á uno de los tomos de los *Annales du théâtre et de la musique*.)

GRACIÁN, p. 47.—*Obras*, Madrid, 1773, t. II.—*Agudeza y arte de ingenio*, p. 44.

GRIMM, p. 56, p. c.—*Eichhoff*, *Tableau de la littérature du nord au Moyen Age*, Paris, 1857.

GRISWOLD, p. 62.

GROSSO, p. 51.—*Ragionamento sugli studii di Francesco Ambrossoli nelle lettere greche è latine*.

GROTE, p. 56.

GUIDO Y SPANO (Carlos), p. 71. Prólogo de la *Justa literaria de Rafael Obligado* y *Calixto Oyuela*, Buenos Aires, 1883, p. XV.

GUIZOT, p. 50.

GUTIÉRREZ NÁJERA (Manuel), p. 70.

GUYAU, p. 96.—*L'art au point de vue sociologique*, Paris, 1889, p. 55.

H

HAECKEL, p. 44.

HALÉVY, p. 38. —*La famille Cardinal*, Paris, 1883.

HARLEZ, p. 57-91. — *Études Avestiques*, Paris, 1878. — *Avesta, Liège*, 1875-77; 3 vol. —*Trois littératures antiques, persane, indoue et chinoise*, 1885.

HARRIS (Joel Chandler), p. 60. —V. *Cable*.

HARTE (Bret), p. 61.

HARTZENBUSCH, p. 9.

HAWTHORNE, p. 60.—V. *Stedman* y *Cable*.

HEINE, p. 51-52.

HEINRICH, p. 91. — *Histoire de la litterature allemande*, Paris, 1870-73.

HENNEQUIN (Emile), p. 48.—*La critique scientifique*, Paris, 1888.—*Études de critique scientifique*, Paris, 1889-90; 2 vol.—*Les écrivains francisés*, Paris, 1889.—V. p. II.

HERCULANO, p. 64.

HERMOSILLA, p. 84-97.

HOLMES, p. 60.—V. *Stedman.*
HOMERO, p. 55-57.
HORACIO, p. 19-20-36.—*Odas:* XXIII del libro I, *Ad Chloen;* XIII y XIX del mismo, *Ad Lydiam* y *De Glycera.*
HUGO (Víctor), p. 28-36-41-49-85.
HUMBOLDT (Alejandro), p. 92.

I

IBSEN (Henrick), p. 34-35.—*Théatre*, Paris, 1892; 3 vol.—Puede consultarse *Brandes*, E. A., p. 405 á 60.

J

JATHIB (Ibn-ul), p. 89.
JEFFREY, p. 51.—V. *Arnold.*
JOHNSON, p. 53-97.—V. *The life of Samuel Johnson, Ll. D., by James Boswell, London*, (Routledge and Sons).
JOUBERT, p. 52-95.—*Pensées*, Paris, 1849; 2 vol.—V. t. I.

L

LABRUYÉRE, p. 41.
LAFONTAINE, p. 28-84.
LAHARPE, p. 49.—*Cours de littérature*, Paris; 12 vol.
LAMARTINE, p. 28-85.
LANDOR, p. 42, p. c. Sarrazin.—P. M. A.
LARA (Justo de), p. 71.
LARRA, p. 43-84.
LEMAÎTRE (Jules), p. 15-18-19-32-52-79-80.—*Les contemporains*, Paris, 1888 á 92; 5 volúmenes.—V. t. II, p. 83-84.—*Impressions de théatre*, Paris, 1888 á 92; 6 vol.—*Serenus*, Paris, 1886.
LENORMANT, p. 56.
LEOPARDI, p. 79.
LEROY-BEAULIEU (Anatole), página 92.—*La Russie et les Russes*, Revue des Deux Mondes, 15, Agosto, 73, p. 740.—Véase Sra. Pardo.
LESAGE, p. 41.
LESSING, p. 58.
LEWIS (Sir John Cornwall), p. 57.
LIPSIÓ, p. 11.—IVSTI LIPSI.—V. C.—OPERA OMNIA.—ANTVERPIAE—M.DC.XXXVII; 4 volúmenes.—V. *Casaubon.*
LISTA, p. 84. *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, 1844, t. II, p. 85.
LONGFELLOW, p. 60.
LONGO, p. 80.
LOWELL, p. 60-62.
LUCRECIO, p. 36.—V. la p. XVI del estudio que precede al texto latino-francés, de Blanchet.
LUNGO (Isidoro), p. 50.
LUTERO, p. 53.
LUYS, p. 86.

M

MACAULAY, p. 52.—V. *Arnold.*
MALHERBE, p. 94.—*Œuvres completes*, Paris, 1862-69; 5 vol.—V. *Commentaire sur Desportes.*
MALLARMÉ, p. 61.

MARMONTEL, p. 49.—*Œuvres completes*, Paris, 1822.—Véase *Apologie du théâtre* y *Essais sur les romans*.
MASSARANI, p. 51.—*Sermoni*, Firenze, 1880.
MASSMANN, p. 56.
MASSON, p. 15-52.—*Essays chiefly on english poets*, *Cambridge*, 1856.—*Life of Milton*, *London*, 1858.—*The three devils: Luther's, Milton's and Goethe's*, London, 1874.
MAUPASSANT (Guy de), p. 31-97.—V. *Le Roman* (en *Pierre et Jean*, Paris, 1888), p. VII, VIII y X á XXXV. — Véase prólogo *Lettres de Flaubert*.
MENÉNDEZ Y PELAYO, p. 63-93-94-95-97.—*Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883-91; 8 vol.—*Estudios de crítica literaria*, 1884.
MERCHÁN, p. 70.—*Estudios críticos*, Bogotá, 1886.
MESÍA DE LA CERDA, p. 79-82.—*Poesias hasta cierto punto* (I), Madrid, 1864.—V. prólogo de D. Juan Valera.
MILTON, p. 53.
MOLIÈRE, p. 53-56.
MOMMSEN, p. 56.—*Histoire romaine* (trad. Alexandre), Paris, 1863-70; 8 vol.
MONTAIGNE, p. 16-50.—*Essais* (edición con anotaciones y variantes de Coubert y de Royer), Paris, 1872, t. I.
MONTALEMBERT, p. 90-92-93.—V. Histoire de Sainte Élisabeth de Hongrie Duchesse de Thuringe, París, 1861.
MONTALVO, p. 71.
MONTEPIN, p. 12.
MONTORO, p. 70.
MORATÍN, p. 28-84.
MORÉAS (Jean), p. 46.—*Les premières armes du symbolisme*, Paris, 1889, p. 31 á 39.
MORICE, p. 46.—*La littérature de tout a l'heure*, Paris, 1889, p. 295 á 353.
MOSSO, p. 86.
MÜLLER, p. 53-56.—*Histoire de la littérature grecque* (traducción K. Hillebrand), Paris, 1883; 3 vol.
MUSSET, p. 36-85.

N

NIEBURHR, p. 53-56.—*Histoire romaine* (trad. de Golbéry), Paris, 1830-40; 7 vol.
NORDAU (Max.), 86.—*Degenerazione*. (Versione per G. Oberosler).—Milano, 1893.
NÚÑEZ DE ARCE, p. 90.

O

OBLIGADO, p. 71.
OHNET, p. 12.
OLIVEIRA MARTINS, p. 63.—V. *Quental*.
OLMEDO, p. 69.
OVIDIO, p. 36.—V. los *Amores*.
OYUELA (Calixto), p. 71.
OZANAM, p. 90-92-93.—*Les poètes franciscains en l'Italie du XIII siècle*, Paris, 1855.

P

PAILLERON, p. 38.—*Age ingrat*, representada en el *Gymnase* en 1878.

PANZZACHI, p. 32-51.—*Vecchio ideale*, Ravena, 1879.—*Al rezzo*, Roma, 1882.—V. página 1 á 51 (*Lungo soliloquio*).

PALACIO VALDÉS (Armando), página 90.

PARDO BAZÁN (D.ª Emilia), páginas 59-60-61-65-89-90-91-92-93.—*La revolución y la novela en Rusia*, Madrid, 1887, p. 8-21-26-42, véase además el apéndice p. 109 á 127.—*Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, Julio, 1899, p. 26.—*San Francisco de Asis* (siglo XIII), Madrid, 1882, 2 vol.—*La cuestión palpitante*, Madrid, 1883.

PEREDA, p. 65-89.

PERRAULT, p. 31.—*Parallèle des anciens et des modernes*, París, 1688.—Puede consultarse *Brunetière* E. G., p. 111 á 138.

PETER, (Karl) p. 56.

PICÓN (Jacinto O.), p. 33-88-89-90.—*Dulce y sabrosa*, Madrid, 1891.—Críticas teatrales publicadas en «El Correo».

PIMENTEL (Francisco), p. 71.—*Historia crítica de la literatura y de las ciencias en México*, México, 1876.

PINEL, p. 87.

PIÑEIRO, p. 71.—*Poetas famosos del siglo* XIX, Madrid, 1883.

PLANCHE, p. 85-97.—*Revue des deux mondes*, críticas de 1832 á 57.

PLATÓN, p. 23.—*Œuvres completes*, París, 1885, t. V, p. 377.

PLUTARCO, p. 31. — *Œuvres*, (trad. Amyot), París, M.DCC.LXXXIV. — V. *Propos de table* ó *Symposiaques*, t. XII.

POE, p. 60.— V. los prólogos de las versiones francesas de *Bauledaire* y *Hennequin*.— V. trad. Mallarmé, y traducciones en verso castellano de D. Ignacio Mariscal.

PONTMARTÍN, p. 30-31. — *Les jeudis de Madame Charbonneau*, París, 1862.—V. *Sainte-Beuve*.

PUGA Y ACAL (Manuel), p. 71.—*Los poetas mexicanos contemporáneos*, México, 1888.

Q

QUENTAL, p. 63-64.—*Os sonetos completos*, Porto, 1886.

QUEVEDO, p. 23-83-84-60. — *Obras en prosa festivas* y *satíricas*, Barcelona, 1862, páginas 389 y 316.

R

RABELAIS, p. 28.

RACINE, p. 28.

RAMÍREZ (Ignacio), p. 70.

RENÁN, p. 15-17-22-30-32-36-52-56-72. — *Essais de morale et de critique*, Paris, 1860, página 315, (Creuzer).—*La Reforme intellectuelle et mo-*

rale, París, 1871.—*Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (publicado primeramente en la «*Revue des deux mondes*», 1876 á 82.—V. *Prière sur l'Acropole*, 1.° de Diciembre, 1876. — Pueden consultarse *Brandes*, E. A., p. 147 á 67, y *Bourget*, E. P. C., p. 35 á 110.

RESTIF DE LA BRETONNE, página 45.—V. apéndice, p. 105 á 107.

RIBOT, p. 86.

RÍOS (Amador de los), p. 84.

RIMBAUD, p. 47.

RIVA PALACIO, p. 70.—*Los Ceros*, México.

RIVAS GROOT, p. 71.

RIVERA (Agustín), p. 65.

RONDANI, p. 51.—*Letteratura contemporanea*, 1888.

RONSARD, p. 28-49-84.—*Œuvres choisies*, Paris, edición *Garnier*.—V. *L'art poetique françois*, p. 340.

ROSSETTI (Dante Gabriel), página 31-62.—*Poems*, 1873.

S

SAFO, p. 36.

SAINTE-BEUVE, p. 30-31-50-52-79-85.—*Nouveaux Lundis*, París, 1884, t. III, p. 41-42.

SANGUILY (Manuel), p. 70.—*Hojas literarias*, Habana (publicación mensual).

SARDOU, p. 38.—*Divorçons*, Paris, 1881.

SARCEY, p. 88.

SARRAZIN (Gabriel), p. 91.—*Poetes modernes de l'Angleterre*, París, 1885.

SCHACK, p. 58.—*Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Madrid, 1886 á 88, 5 vol.

SCOTT (Walter), p. 49.

SCHILLER, p. 58.

SCHLEGEL, p. 58.

SCHMELLER, p. 56.

SCHÖMANN, p. 56.—V. *Wolf (Hillebrand)*.

SÉNECA, p. 23.—V. *Tellier*.

SERGI, p. 86.

SHAKSPEARE, p. 28-40-49-53.

SHELLEY, p. 36.

SPRONCK (Maurice), p. 16-22-86.—*Les artistes littèraires. Études sur le XIX siècle*, Paris, 1889.

SÓCRATES, p. 23.—V. *Platón*.

SOUMET, p. 43.

SPINOZA, p. 52.

STAËL (Madame), p. 49.—*De l'Allemagne*, Paris, 1862, página 124 á 399.

STECCHETTI, p. 29-32.—*Nova polémica*, Bologna, 1888.—Prólogo, p. 7 á 94-10.

STEDMAN (Edmund. C.), p. 62.—*Poets of America*, N. York, 1875.—*Victorian Poets*, London, 1887.—*Hawthorne and other poems*, N. York.

STENDHAL, p. 22.—*Œuvres completes*, Paris, 1853.—Véanse *Promenades* y *Racine et Shakspeare*.—Pueden consultarse: *Sainte-Beuve, Causeries du lundi*, Paris, 1854, t. IX,

p. 241 3; *Bourget*, E. P. C., p. 255 y siguientes.
STRATON, p. 36.

T

TAINE, p. 15-17-22-30-32-93-94-97.— *Essais de critique et d'histoire*, Paris, 1857.—*Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, 1865. p. 44-172.
TELLIER (Jules), p. 16-22-32.—*Nos poètes*, Paris, 1888.—*Reliques*, Paris, 1890, p. 134 y 136 á 189.
TITO LIVIO, p. 55.—V. *Niebuhr*.
TIRABOSCHI, p. 50. — *Storia della letteratura ilaliana*, Módena, 1772-82; 13 vol.
TOLSTOY, p. 34-35. — pueden consultarse *Brandes*, I. R. páginas 337 á 353.—*Vogüe*, R. R. p. 279 á 347.
TWAIN (Mark), p. 61.

U

ULRICI (Hermann), p. 58.—*Shakspeare*, Berlín, 1867.

V

VALERA, p. 32-45-67-68-73-74-78-79-80-81-95. — *Pepita Jiménez*, Madrid, 1884.—*Disertaciones y juicios literarios*, Madrid, 1890, p. 9 á 70.—*Cuentos diálogos y fantasías*, Madrid, 1887, p. 59 y 60-367 y sig., *Dafnis y Cloe*.—*Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Madrid, 1887, p. 178 y 79.—Estudios críticos, Madrid, 1864, t. 1, 119 á 185.
VANOR (Georges), p. 46.—*L'art symboliste*, París, 1889, p. 35.
VARONA (Enrique José), p. 70. — *Revista Cubana*, Habana (publicación mensual).
VERLAINE (Paul), p. 36-46-60.—*Choix de poesies*, Paris, 1891. —*Les poètes maudits*, Paris, 1888, p. 26. — *Les hommes d'aujourd'hui*, Paris (publicación de L. Vanier).—Véanse los números 241-243-265-274-280-282-284-303-400-405.
VIAU, p. 45.—V. *Gautier*, *Les grotesques*, p. 63.
VIGNY, p. 85.
VILLEMAIN, p. 49. — *Cours de littérature française, tableau de XVIIIe siècle*, Paris; 5 vol.
VILLERGAS, p. 84.
VILLON, p. 45-46.—V. *Gautier*. —L. G., p. 1.
VIRGILIO, p. 19-20.—V. *Bucólica* V.
VOGÜE (V.te E. M. de), página 91-92-93.— *Le roman russe*. París, 1886.—V. *Sra. Pardo*.
VOLTAIRE, p. 27.

W

WHITMAN (Walt), p. 62.—Véase *Stedman* y *Cable*.
WHITTIER, p. 60-62.—V. *Stedman*.
WOLF, p. 55-56.—Puede consul-

tarse: *Hillebrand, Étude sur Otfried Müller et son école*, Paris, 1883 (forma el t. I, de la trad. de la obra de Müller). —V. p. 30 y sig.
WUNDT, p. 86.

Z

ZARAGOZA (Justo), p. 65.
ZOLA, p. 29-34-35-41-90-92.—*Mes haines*, París, 1880, p. 41 á 55.—*Documents littéraires*, París, 1882, p. 279 á 374.—*Les romanciers naturalistes*, Paris, 1881.—*Le roman experimental*, Paris, 1880.—*Nos auteurs dramatiques*, Paris, 1889, p. 91-113-195 á 252.
ZORRILLA, p. 84-89.

195398

LS
I15ex

Author Icaza, Francisco A de

Title Examen de críticos.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU